

## موسوعة جدة!

● دعا الأستاذ محمد عباس سحلي إلى افتتاح مشروع «موسوعة جدة» مساء السبت 1426/3/21هـ في صالة الغرفة التجارية الصناعية بجدة.. وبدء عبر شريط استعراض أطراف من تاريخ هذا البلد الجميل قديماً وحديثاً، لأن في جدة خصائص قلما نجدها في غيرها، فكل من عاش فيها من المواطنين أو من أتبع لهم الحياة فيها، كان هذا البلد في وجدانهم، وهذا يعني أن له جاذبية شديدة تقيد من عاش فيه ليحبه حباً عميقاً، يتواصل في نفسه طوال حياته!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● بدأ الحفل بأي من الذكر الحكيم، ثم بكلمة صاحب المشروع؛ وتحدث بعد ذلك رئيس فريق المشروع الدكتور أحمد الزيلعي، وكذلك أمين عام الغرفة المضيفة، ثم جلس في منصة الحفل فريق المشاركين لإنجاز المشروع، كتابة ويحاً وتقريباً ومتابعة وتدقيقاً حتى يتم بإذن الله.. ولا ريب أن صاحب هذا المشروع خليق بالشكر والتقدير، لأنه سيتحمل تكاليفه وهي ليست يسيرة، وستدعمه الغرفة التجارية بما يتاح لها.. لأن هذا المشروع كان حلماً، إذا تحقق كما ينبغي بمون الله وتوفيقه، ثم بجهود فريق هذه الموسوعة، ويسجل لصاحبه والمشاركين بالعمل ونجحه.

● وتسألنا عن الزمن الذي يمكن أن ينجز فيه هذا المشروع، فقيل إنه - عامان -، وأن أجزاءه ستكون ثمانية.. غير أن تقدير الزمن يبدو لي أنه قصير، لأن الجانب التاريخي وهو مهم، يتطلب مجهوداً كبيراً في غريته

وتدقيقه، ليصبح مرجعاً يوثق به، وإن كان التاريخ كما يقول أصحابه، ليس فيه كلمة أخيرة، وكذلك فإن الجانب الأدبي مهم.. والتاريخ الطويل لهذه المدينة، وكذلك فإن الجانب الأدبي مهم.. والتاريخ الطويل لهذه المدينة، الذي يقدره بعض الدارسين، بأنه بدأ من القرن الرابع الميلادي، وفريق آخر يقدره بأربعة عشر قرناً.. والأدب ربما أتى ترتيبه بعد التاريخ أو معه.. أما الجوانب الأخرى التجارية والسياسية والإدارية والأثرية والسياحية، فلها مكانتها في هذه المدينة.. غير أن تخصيص ثمانية أجزاء أو ثمانية مجلدات، أرى أنها كثيرة؛ إذ بالإمكان دمج الأمور الإدارية والسياسية في جزء واحد، ويمكن أن تدخل الإدارة في التاريخ، لتختصر أجزاء الموسوعة لتصبح أربعة، ليسهل على الدارس والمراجع توفير الجهد والوقت للإلمام بها، وإيقاع الزمن اليوم سريع جداً، والمبرة ليست بكثرة الأجزاء، وإنما بإتقان ودقة المعلومات التي ترصد وتنتشر، ثم تقدم إلى القارئ حيثما كان فيما يشبه التكامل!

● على أية حال، فإننا لا نريد من فريق العمل في هذه الموسوعة أن يتعجلوا الزمن، لاسيما وأنهم جميعاً غير متفرجين، وأن مشروعاً كهذا، يتطلب جهوداً مكثفة بل مضنية، في جميع المواد وتدقيقها وإنجازها؛ وعامان لا يقيان بمتطلبات هذا المشروع الكبير وتكاليفه.. وجدة الحب خليفة أن يكون لها تاريخ متكامل، وإنني أكرر الشكر والتقدير لراعي إنجاز هذه الموسوعة وفريق العمل والمساهمين فيه!

رئيس التحرير

التمثيل السردى للتاريخ

  
في الرواية العربية  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عبد الله إبراهيم

## - 1 -

ظهرت تاريخيات «جورجي زيدان»  
(1861-1914) وسط تفاعل النصوص  
السردية المؤلفة والمعربة في النصف  
الثاني من القرن التاسع عشر لتقدم أول  
سلسلة، شبكة متكاملة، تقوم على تمثيل

سردى تاريخي للأحداث العربية - الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى  
الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من  
أن العمر لم يمسف «زيدان» لإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون  
تغطية، إلا أنه كان يملن باستمرار أنه في سبيله لإعادة تفرغ التاريخ العربي  
- الإسلامي من مظان الكبري وتقنيته مبسطاً ومتقالهاً. ومن أجل شد  
الانتباه كان يختلق قصة حب، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة  
التي بها يستكشف الوقائع التاريخية، ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، في  
معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث  
يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلا وسيلة لإثارة الاهتمام.  
وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها المادة التاريخية.

بدأت «تاريخيات» زيدان بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها  
بتأليف الروايات التاريخية وتعميقها في النصف الثاني من القرن التاسع  
عشر، إذ ظهر عدد وافر منها إبان تلك الفترة، من ذلك أن تعريبين متتاليين  
لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دumas»، ظهر الأول، الذي قام  
به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت، والثاني في القاهرة قام به  
«بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات عرّب «قيصر زينية» رواية  
دumas الأخرى «الكونت دي مونغميري» وصدرت في القاهرة سلسلة في

جريدة «الأهرام» خلال عام 1881، ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهرت في القاهرة عام 1888. هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فيلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

## - 2 -

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته. والحق فقد اكتسحت المعريات التاريخية عالم السرد العربي في الحقبة التي كان «زيدان» منتمياً في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربعت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى، لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف إلى الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف، فيمد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد زيدان أنه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية - السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه في النهاية. جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبتن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتاب الأوروبيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النص، وأخيراً كشف التاريخ. قال «راينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فحجّر ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالمعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية

تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة.

### - 3 -

كان «جورج لوكات» قرر بأن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمة، ذهب فيها إلى أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويستطيع المرء إذا ما أحسن ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماضٍ أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند. وطبقاً لـ «لوكاتش» الذي قدم دراسة معمقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب العربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع. وهذه الوظيفة تطابق تمام المطابقة ما قرره «فرح أنطون» في كتابه «فتح المرب لبيت المقدس» الصادر في القاهرة، عام 1919 قال «إن الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإن طالب هذه الوقائع والأرقام يلتبسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عما ليس منها، لا في الروايات المطوكة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصير طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة» وهذا رد ضمنى على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي علي كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أن الفوارق الدقيقة بين التاريخ والسرد كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، أقصد التاريخ بوصفه خطاباً يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، والسرد بوصفه وسيلة لتشكيل الأحداث، وعادة صوغها، وتمثيلها، فإحساس «زيدان» بكل ذلك كان باهتاً، ولم يكن يعرف أنه بوساطة السرد سينزل ترتيب الأحداث ودلالاتها إلى سياق غير سياقها، فإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإن جوهر عمله في تاريخياته سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبه الإفرنج، فإنه لم يأل جهداً في بحث المواعظ الاعتبارية المتعددة الأبعاد والأغراض والأهداف من تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريد هو أن يكون مرجعاً. كان «زيدان» يريد تأسيس وعي مهتر بالتاريخ، ولغة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- 4 -

حدد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقل تشدداً مما صرح به من قبل، فقال «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجة لغة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية (= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا ردت روايتنا من عبارات الحب ونحوه وكانت تاريخاً مدققاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحد، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها علي سبيل الفكاهة». وذهب إلى أكثر من ذلك حينما حدد وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال «بالروايات التاريخية نهين الناس لمطالعة

التواريخ وإن يكن هي تأليف الرواية من المشقة أضعاف ما هي تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا هي التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلاً عما يتحلل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلا تكلفاً.

القصد من كل هذا بيان الكيفية التي وظف فيها «زيدان» المادة التاريخية، لكنه يتضمن نقداً للروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، هو نقد مبطن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دumas» كونهما غلبا المكون الحكائي في روايتهما على المكون التاريخي. ومع أن «زيدان» كان حذراً مما عده خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيلية، فإنه، حينما لا يستطلع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض شخصيات «عذراء قریش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

## - 5 -

اهتدى «زيدان» فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم السردى في تاريخياته، بالموروث السردى القديم، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تتهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية العربية الموروثة التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضاد بين الفضائل المطلقة



والردائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق علي الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظل «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصل تلك الشخصيات على أساس الطبائع الثابتة، ولا يُدخل تغييراً يذكر عليها إلي النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعهما الأولى التي ظهرت بها. فكان الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظوريين، إنما هما طيمان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق، وهو لا يسمح بالتحول من هذا إلى ذلك، إلا نادراً جداً، فشخصياته نماذج مغلقة في مساريها لا تخرج عنهما؛ لأن التداخل والتحول سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلي انهيار سلم القيم في العالم الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمنابوية بين المادة التاريخية والتخييلية، أضفى نسقية ثابتة على روايات زيدان، وكان مثار نقد واضح اقتبسه إليه دارسوه. وهذا يفضي بنا إلى القول بأن كل روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضئيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث، وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية هيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلقة في البناء والدلالة، أضفى إلى عناصر البناء الفني سمات يصعب استبدالها وتغييرها فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغير، وتصوّر منذ البدء على أنها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكل الأحداث إنما تتضد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضاد مع أنموذج مناقض، فـ «سلم» و«سليم» في رواية «جهد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، يوضعان بالضد من «وردة» و«الخدم» لأنهم يسمعون إلى إفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلا الخير، هما ضد «زبيدة» و«الفضل بين الربيع» لأنهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شهرين» و«رامز» و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني» وبين

«فدوى» و«شفيق» من جهة و«عزيز» من جهة أخرى هي رواية «أسير المتهمدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كريلاء» و«فتاة القهروان» و«شارل وعبدالرحمن» و«الأمين والمأمون». وكل أعمال «زيدان» الروائية تخضع لهذه المنازعة الثنائية التي تخضع الشخصيات في مواجهات قهمية وأخلاقية لأنها ترمز إلى نظم ثقافية متصارعة أكثر مما ترمز إلى شخصيات فنية تبتثق من سياق السرد.



حديث العشق والشجوه  
في الشعر المغربي الحديث

حميد لحداني

ارتبط الشجن بالعشق في الشعر المغربي القديم، لكن ضمن ظروف وملايمات خاصة يتميز معظمها بالحرمان من القرين لأسباب تتعلق في الغالب بالقيود الاجتماعية والأعراف والتقاليد. ولقد

أدى ذلك كما هو معروف إلى نشأة الغزل العفيف بكل ما كان يعبر عنه من معاناة وأحزان. على أننا قد نجد إضرافاً عن المرأة بشكل عام في الشعر المغربي القديم إذا ما تقاطرت الهموم على الشاعر، حتى أصبح هذا الإضراف تقليداً في القول الشعري، وكأن الهم لا يلتقي مع الصلوان بملذات العشق والمرح. هذا ما عبر عنه الشعراء القدامى بعبارة أصبحت مسكوكة: كليني لهم/ ذريني وشأني... إلخ.

على أن أسباب التحول عن الوصال المباشر والعشق القريب تعتمد بحسب الحالات والمواقف:

فهذا النابغة الذبياني يدعو أميمة أن تتركه لأحزانه التي تضاعفت عليه من كل النواحي:

كليني لهم يا أميمة ناصب	وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت لهم بمنقض	ولهم الذي يرعى النجوم بأيب
وصنبر أراح الليل عزيب همه	تضاعف فيه الحزن من كل جانب

أما أبو تمام فيبتمد عن عاذلته لطلب المجد في مقارعة أهوال الزمان:

اعاذلتي ما أخشن الليل مركباً	وأخشن في الملمات راكباً
ذريني وأهوال الزمان أهانتها	هأهواله العظمى تليها رغائبه
الم تعلمي أن الزمان على المئري	أخو النجج عند الثوابت وصاحبه

دعيني على أخلاقي الصم التي هي الوقر أو سِرْبَ ترن نواديه  
بينما يبتعد أبو نواس عن صاحبه جرياً وراء المال<sup>(1)</sup>؛

تقول التي عَنَ بهتِها خف مركبي عزيز عليها أن نراك تمهراً  
أما دون مصر للغنى مُتَطَلِّبٌ بلى إن أسباب الغنى لكثير  
فقلت لها فاستعجلتها بواند جرت فجري في جزيهن عبير  
ذريني أكثر حاسبك برحلة إلى بلد فيه الخصيب أمير

هكذا نرى أن الشجن لم يكن هو وحده المسؤول عن الصد والهجران بل كانت هناك أيضاً عظام الأمور وطلب المعالي والجري وراء الأطماع.

وحسبنا أن نركز في دراسة الشعر المغربي الحديث والمعاصر على تعامل العشق والشجن مع ما يلبس ذلك من طموح وياس وإحباط من جهة والتزام بقضايا المجتمع والإنسان من جهة ثانية.

ولا نستطيع القول إن الشعر المغربي الحديث والمعاصر قد خلا تماماً من تلك الحالات التي عبر عنها الشعر المغربي القديم، لكننا نلاحظ أن التقاء العشق والشجن في الشعر الحديث عبر عن أوضاع وملابس جديدة تتلاءم مع طبيعة تركيب الحياة الإنسانية المعاصرة إلى حد أننا نرى بأن معظم الشعر المغربي والمغربي الذي يندرج في هذا الإطار يعبر عن تعثر التواصل التلقائي بين الرجل والمرأة لأسباب تتعلق بموقف الذات من أوضاعها الخاصة، بحيث تشعر أنها هي من يختار رفض التواصل أو أنها هي أحسن الأحوال تضع للتواصل شروطاً تعبر عن احتجاجها ضد انعطاف الواقع أو ظلمه. ولعل الشعر المغربي والمغربي عموماً تأثر في هذا الصدد بنزعة إنسانية أخذت بعض أفكارها من القيم القروية الليبرالية أحياناً ومن القيم الاشتراكية أحياناً أخرى، كما أن التأثر ببعض الفلسفات الواعدة ساعد على المضي في مثل هاته المواقف الخاصة، ونذكر منها على الأخص الفلسفة الوجودية. وعلى العموم أصبحت الذات الفردية وما يحركها من مشاعر وقلق

مرتبطة إلى حد كبير بالشروط الإنسانية المحيطة. وقد عزا البعض هذا الاتجاه إلى أن العصر الحديث هو عصر الالتزام، فما كان سائداً من المعايير المحددة لقيمة الشعر في العصور القديمة انحصر بصورة أوضح في القيم الفنية والجمالية بالإضافة إلى القيم الأخلاقية ومراعاة التقاليد والأعراف، أما في الوقت الحاضر فقد تحول الاتجاه بصورة أوضح نحو جعل الشعر والإبداع عموماً صورة ناطقة عن المشاركة في معركة الحياة<sup>(2)</sup>. لقد هيأت الحياة المعاصرة على العموم وعياً فردياً زائداً عن نطاق الوعي الفردي كما كان الحال في الأزمنة السابقة. ولعل هذا يرجع أيضاً إلى توسيع نطاق الثقافة وشيوع المعرفة والاستقلال النسبي للدولة مما جعل المسؤولية الفردية أكثر حدة وبروزاً، لذا لم يعد الفرد قادراً على أن يفصل بين مشاعره الخاصة وما يحيط به من أحداث ووقائع.

ويمكن أن نلمس هذا الجانب عند كثير من الشعراء العرب، فعميد الوهاب البياتي - كما قيل - لا يستطيع إلا الجهر بالحب والغزل مع الربيع الوطيفي بين قضيتين أساسيتين وهما: قضية الشعر وقضية الإنسان، حتى إن مفهوم الحب يتخذ لديه صورتين: حب المرأة وحب الشعب<sup>(3)</sup>.

ولكي نصل كل هذا بموضوع بحثنا وهو حديث العشق والشجن، نرى أن حضور الحب وصفاء لا يتحقق في هذه الحالة إلا إذا كان الفرد راضياً عن وضعه الإنساني العام، أما حين يتدهور هذا الوضع، فإن أحزان الشاعر تكون مسؤولة عن توتر علاقته الماطفية أو تهديد أحوال الرفقة، كما نجد عند نازك الملائكة في قصيدتها «لعنة الزمن»<sup>(5)</sup>:

«ومشينا لكن الحركة

ظلت تنهنا والسمكة،

تكبر تكبر حتى عادت

في حضن الموجة كالمعلق

وصرختُ ربهني أي طريق

يحمينا من هذا المخلوق؟

لنعمَ فالدرب يضيق يضيق

والظلمة مُحَكِّمَةُ الإغلاق...،

وقد لوحظ أن الشاعر المغربي نزار قباني كان في سنوات إبداعه الأولى يمثل استثناءً بخروجه عن هذا التوجه الجديد لملاقة العشق بالشجن، لأنه تغنى بالمرأة وتجاهل مآسي العصر. ولكنه بعد ذلك عاد ليخضع لروح العصر في كثير من قصائده التي عالج فيها بعض القضايا الأساسية في العالم العربي. ولم يحدث لديه ذلك إلا أن تلقى نقداً عنيفاً من كل جانب. ولعله لم يكن قد التقت مبكراً (كما كان يقول مايكوفسكي في تأملاته) إلى أن الحب الحقيقي ليس هو الشهوة، «إنه حب كبير، حب أن تحب فتاتك حبك للإنسان والعالم جميعاً، حب أن يفتح هذا الحب فيك إنسانيتك ويُرهِف فيك أذنك سماعاً لروح عصرنا العظيم»<sup>(5)</sup>.

لهذا وجدنا الناقد جليل كمال الدين على سبيل المثال ينتقد نزار قباني بهذه هيئول:

«إن كل هذا الشلال الهادر من هذه البخنفات الفزلة، والمقطوعات المهومة، قد تدفق في سنين عجاف بالنسبة للقارئ العربي، ومن ثم بالنسبة للمجتمع العربي فمنذ أيلول 1944 (شهر صدور الديوان الأول قالت لي السمرام) حتى تموز 1950 (شهر صدور الديوان الرابع أنت لي) جرت في الواقع العربي السياسي والاقتصادي والثقافي والفكري والنفسي والروحي تحولات هائلة تركت أصداها وآثارها في واعيات الشمرام وكامناتهم، في شعورهم ولاشعورهم. يستوي في ذلك أصحاب الشعر الحر، الكلاسيكيون، الأحرار التقليديون والحديثون. وإنه لتمام الضمياح لشاعرنا أن ينزلق إلى

هوقمته الجميلة، عازلاً نفسه في زاويته الصغيرة عن العالم وأحداثه وعن الواقع المغربي الموار بالثورة والثار<sup>(6)</sup>.

كان النقد الأدبي المغربي ينكس هذا الاتجاه نحو جعل الشعر عالماً تنصهر فيه هموم الذات بهموم المجتمع بل جعله أداة قلق وليس أداة تمزية للإنسان.

كيف تعاملت القصيدة المغربية مع روح العصر الجديدة هذه؟ وما هي مستويات العلاقة التي أقامتها بين العشق والشجن وهي ترسم معالم النشيد الشمري من شاعر إلى آخر؟

لا أدعي هنا أن دراستي هذه ستقوم بمسح للشعر المغربي، إنها على العكس من ذلك قراءة في مجموعة من الدواوين وضمتها الصدفة في طريقي فمنعتها وقتاً للقراءة وانتقيت منها قصائد لفتت انتباهي بقيمتها الأدبية النسبية أولاً وبموضوعها الذي يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً بينها، دون أن تكون بالضرورة تامة التطابق، لا من حيث الأداء الشمري ولا من حيث تفاصيل بناء المضامين. ذلك أن كل شاعر يبنى عالمه الخاص ويجعل الذات تتخذ فيه موقعها الذي ترضيه في علاقتها بالقارئ من جهة وفي علاقتها بالواقع من جهة ثانية، كما أن كل قصيدة تصوغ بطريقتها الخاصة علاقة متفردة بين العشق والشجن سنتبين طبيعتها عند التحليل والمقارنة. وقد حرصنا على تناول هذه القصائد تبعاً للترتيب الزمني الذي حددناه بتاريخ صدور الدواوين التي توجد فيها، نظراً لسموية ضبط تواريخ كتابتها.

لعل الشاعر المغربي صلاح الوديع قد استجاب بشكل نموذجي لنداء الالتزام الذي كان مهيمناً في سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي، رغم أن معظم القصائد التي نشرها تعود إلى الثمانينات، لكنه لم يكن أبداً مستعداً في أي لحظة للتضحية بمستوى القصيدة الجمالي من أجل إظهار التزامه بقضايا الإنسان المغربي. ولعله استغل كل ما في الشعر المغربي قديمه وحديثه، لكي يضع صياغة شعرية عضوية تبتعد إلى حد كبير عن



التعقيد وتقييم عالماً تركيبياً قريب المنال لأنه ينتسب في نظرنا إلى السهل المتع، في قصيدة: لو جاني قلبي من ديوانه: «لا زال في القلب شيء يستحق الانتباه»<sup>(8)</sup> نجد حواراً مع القلب المحطم نستدل منه أن الذات فشلت في إجراء فعل العشق لأن همومها دمرت جميع إمكانيات التواصل مع المرأة/الخليلة. وتطالعنا القصيدة بهذه الصورة القائمة التي لم يعد فيها أي بصيص أمل للتواصل العاطفي الطبيعي:

لو جاني قلبي لهيباً أو حطاماً

لو جاني قلبي

لقلت له اختصر هذا الكلاما

هو ذا طليل العطر

أجهش والخزامي

هي ذي رياح البحر تنشرنا غماما

هي ذي أمانينا تودعنا

ولنتقم انتقاما

هي ذي طيور الفجر أحرقها هواها بفتة

ودمرها تماماً. (ص: 68).

لتجلى فتامة صورة الواقع في مؤشرات لفظية ودلالية متعددة:

إجهاش الخزامي/ ربح البحر تنشرنا غماما/ الأمانينا تودع ولنتقم

انتقاما/ طيور الفجر أحرقها هواها ودمرها تماماً.

وتنهض القصيدة مع ذلك بتفسير هذه الحالة المأساوية انطلاقاً من مستويين: مستوى الذات ومستوى الواقع. أما من حيث المستوى الأول فإن الذات تتهم الفؤاد بأنه لم يكن جدياً في عشقه: «أحببت حقاً أم تراك أقيمت

من حبٍّ وسهيلة». وهي إطار مستوى الذات دائماً، تُشكك القصيدة هي إخلاص المحبين معاً، أو على الأقل تسأل عن أهلهما قساوة في خداعه:

«من كان أخلصنا

من كان أشرفنا خداعا

أهو الخليل... أم الخيلة؟» (ص: 69)

ويحاول المحب مع ذلك أن يُخلي ذمته من المسؤولية في الوقت الذي يبدو أنه كان ضالماً فيها:

دكم قلتُ أني كاسرٌ

كم قلتُ لكِ

كم قلتُ أني حائرٌ

كم قلتُ لكِ

كم قلتُ أني جائرٌ

كم قلتُ أني كالرجال منظرٌ

ما ممني بشرٌ منوي

إلا ملكٌ». (ص: 71)

أما المسؤولية على مستوى الواقع، فهي بادية على استحياء من خلال بعض الإشارات الإيحائية الموزعة على مجموع القصيدة، وكلها تدل على قساوة الظروف:

- هي ذي أمانينا تودعنا

- أب الفؤاد من المتاهي بمد رحلته الطويلة

- ما عُدتُ أعرف كم شقوقُ القلب

كم طَلَّلا به

- هل أداري حاضري من كلِّ ماضٍ في الحياة وكلِّ أت؟

لذا فلا نعلم شيئاً عن الأسباب الواقعية المباشرة الباعثة لهذه الهموم التي رانت على القلب؛ فهذه القصيدة، على خلاف كثير من قصائد الشاعر صلاح الوديع، لا تحيلنا على وقائع خارجية معلومة سلفاً عند القراء أو عند بعضهم على الأقل. وهي لذلك تترك باب التأويلات مُشروعاً.

وليس في القصيدة أي أمل للقاء المحبين، فالخالية تمضي وحدها، والشاعر يمضي لقصائده مجتراً ذكرياته الخاصة ومعاتباً قلبه على ما جرى له ولخليلته على السواء:

تمضين وحدك

ها أنا أمضي لِيُكمِّ قصائدي..

(... ..)

يا قلبُ كم شُرِّيتي

يا قلبُ كم شُرِّيتي

يا قلبُ كم مرَّقت لَحمةَ أمنيَّاتي... إلخ، (ص: 72)

وهذا نموذج من الشعر المغربي الذي يتغلب فيه الشجن على المشق، بحيث لا يترك أيُّ مجال للأمل أمام الذات لتُصحح وضعها مع المشوق.

ولعلنا نجد نوعاً من المباشرة الهامسة بالأسباب الموضوعية التي تقف في وجه كل علاقة عاطفية بين الذات ومن تحب حين يقول الشاعر في قصيدة عنوانها: لا زال في القلب شيء يستحق الانتباه (ومنها أخذ عنوان الديوان):

أنا ما هويت حبيبة

إلا ودَّعَها هواي

أنا ما اكتشفتُ حقيقةً

إلا وقد بُدّرت يداي

أنا ما كتبتُ قصيدةً

إلا وأُخرس ألفُ نايٍّ (ص: 26)

إذاً، فهناك إشارات تلميحية إلى ظلم واقع يأخذ المحبوب بجُرم الحبيب، ويعاقب من يبحث عن الحقيقة ويخرس أنفاس الشاعر في القصائد.

أما الشاعر محمد علي الرياوي فيضع لإحدى قصائده الواردة في ديوانه «أعياق جهنم»<sup>(9)</sup> عنواناً له دلالة مباشرة بخصوص موضوع دراستنا هذه، وقد جاء على الشكل التالي: نقوش عاشق بمحطة الانتظار. ومن أول وهلة يُسلمنا العنوان إلى أزمة وجدانية ينهض بالتدليل عليها التناثر الحاصل بين العشق والانتظار. وقد استطاع الشاعر أن يجسد مأساوية العشق المستحيل بأنفاس شمرية تذكرنا بأشعار المنيب أحياناً وأشعار البيهاتي أحياناً أخرى.

بين الذكريات والشوق والانتظار يتم تأليف القصيدة، حيث يقيم الشاعر عالماً من الصور شبيهاً بعوالم الحلم سماء هي العنوان «نقوش عاشق في محطة الانتظار». والاستحالة هي هذا النص لا تطول العشق في حد ذاته، فهو قائم من خلال جميع تلك النقوش/ الصور، لكن الانتظار الطويل هو الذي سبب حالة اختناق لم يعد للذات معها أمل في اللقاء، وإن بقي لديها مع ذلك أمل في الحياة.

في باب الذكريات نجد المستويين التاليين:

مستوى همسات كف المحبوبة على الصدر:

همساتُ كُفِّك فوق صدري لاتزال

شلالٌ فيروزٍ يرشُ أناملِي

بسنابلِ النورِ المعطرِ

وأنا هنا ما زلتُ أسمعها

توشوشُ لي: تعال

وتعبدُ أنفاسي: تعال... (ص: 73)

وتتخذ الصورة كما نرى شكلاً مُوغلًا في التخيل حتى نشعرنا الذات بأن هذه الأطياف من المصادرة تُقيمها في النفس ذكريات همسات كف المحبوبة: إنها شلال من الفهروز يرش أنامل الشاعر بسنابل النور المعطر. ووظيفة الشعر هنا هي تعميق إحساسنا بقيمة الذكريات التي تنثال على الذات، ومن ثم قيمة المحبوبة نفسها.

مستوى نفحات صمت المحبوبة:

المفارقة وحدها هنا تقيم صورة تخيلية، إذ تحير القراء وتدفعهم إلى التساؤل عن كيفية تصور أن يكون للصمت نفحات. وما دام الأمر يتعلق بالعشق، فإن خيال القراء يمكن أن يذهب بهم كل مذهب. وبذلك تُترك الصور ودلالاتها في النص مفتوحة على عوالم التخيل الفضفاضة:

«نفحات صمتك وَسَطُ أفني لاتزال

فُستآنَ شمس زُوْفته أناملُ الأطيار

فوق شفاء أبريلِ الجديد.

وأنا هنا

أتحسسُ الفستآنَ تحت غلائلِ القمرِ المديد» (ص: 74)

يتخذ البحث عن أطراف المحبوبة صورة أحلام وريدية، تمثل لحظة إشراق عابرة يعقبها الرجوع إلى حالة الشجن والهيام من تحقق الأحلام:

يرسم الشاعر صورة الأحلام الوردية كالتالي:

وتسترجع الصحرَاء سوسنها إذا ما

حرّكت أيدي الرياح خمائل السُّحب الثقيلة

خلف أدغال السماء،

أنا هنا أختال كالأنعام،

أمشي بين أرياشِ الرجاء،

ريواتُ رأسي فوقها زهرٌ

غلائله يُمنّلي وسَطها يونيو صلاةٌ

صامتة،

هناي مثل حمامتين

تُصافران إلى المساء

تفتشان بشمعة خضراء

عن سَحْبٍ تنام حبيبتي السمرَاء فوق رموشها الخضراء....» (ص 74-75)

هذا إذا حديث الشجن والهأس والعشق والحياة وكأن قصيدة الشاعر

تضع خلاصة لكل تلك اللواعج والأطياف التي تم رسمها هي السابق، لكن

الشجن يكبر هنا، ولا يترك للأمل مجالاً للتجني إلا هي شكل أطياف شاحبة

يتعلل بها الشاعر من أجل البقاء موصولاً بهبل نجاة مهترئ مع الحياة:

وأنا هي انتظار حبيبتي

لكنَّ سوزَ الانتظار

أمسى سواراً حول معصمي الصغير

نَفْسي تمرّقه مراديبُ الحصار

وَتَقَتَّتْ الْأَحْلَامُ أَحْلَامِي وَأَشْعُرُ بِالذَّوَارِ

(.....)

أنا لم أمت ما دُمْتُ أشعر بالذوار. (ص: 78)

ولقد بدا لنا أن الشاعر محمد علي الرياوي قد جعل الوحدة والأحلام موضوعاً أساسياً في ديوانه «أطبايق جهنم». وأن الذات التي يتم رسمها في بعض لوحاته الشعرية تقنع أحياناً بالعزلة وأطبايف الأحلام التي تنتال عليها مع الذكريات. وهي وسط هذا العالم الشعري تحضر ذكرى الحبيبة ويتحول الشجن إلى سعادة أو وحي أو صبحو. هذا ما نلاحظه مرسوماً في مقطوعة شعرية ضمن الديوان تحت عنوان: كتابة فوق خريطة الصبحو. والمقطع الأول فيها يلخص هذا الإدماج بين دواعي الشجن (أي الوحدة) والذكرى من أجل بلوغ سعادة مستحدثة بدعامة الخيال الشعري:

وَحِينَمَا تَبْلَعُنِي الرَّحْمَةُ يَا رَهِيَّةَ

أَشْرِبُ الْأَحْلَامَ، وَأَمْتَصُّ شَذَا الذِّكْرَى الرَّقِيَّةَ

فَأَحْسِنُ الْوَحْيَ يَخْطُو فَوْقَ أَنْفَاسِي الْعَشِيقَةَ

نَاسِجاً فِي وَتْرِي فَسْتَانِ أَنْفَاسٍ طَلِيَّةَ. (ص: 72)

وإذا كان الشاعر محمد علي الرياوي قد وجد مخرجاً من شرنقة الجشن في عوالم الحلم، فإننا نعود مع محمد الشيشي في ديوانه «الأشجار»<sup>(10)</sup> إلى عالم المأساة المغربية التي تجرعتها الأوطان في حصار بيروت يشهق فيها الجرح الرديء. (ص: 25) ففي قصيدته الطويلة «صفحات من كتاب الأسئلة» تصبح «أسماء» رمزاً للمرأة التي باعت نفسها وهجرت نبض الأسئلة الحقيقية، لذا لم يعد هناك مجال للعشق العفيف بل البحث عن امرأة تمانق هموم الناس في الأرصفة:

«إِنْ أَسْمَاءُ ارْتَحَلَتْ

عن لُهاث اليقين

وعن نبض الأستلة

من يفرس صاعقة البعث

في جسد الأجوبة

◆ ◆ ◆

قلت فارحل بعيداً

ولتخرج من عبادة قيس..

طلّق كل حريم الوهم..

ولتمشق كل امرأة..

قد تحبل من غضب..

الأرصفة.. (ص: 57)

لهست لأسماء صورة واضحة مع ذلك هي الديوان، فهي منساقعة مع  
الأطماع ولكتها هي نفس الوقت تتحب وتمي أنها مفلوبة هي ووطنها المحزون،  
ولا تتردد هي الخضوع والاعتراف للغالب بقلبه:

«... إنا لنراها تتشج في شبق النقط

تنقش فوق الرمل المويوم:

مسولاي!

لا غالب إلا أنت

لا مفلوب إلا نحن

وذاكرة الوطن المحزون» (ص: 33)

ولا يتبقى بعد ضياع أسماء إلا هجيرة الوطن العربي المعتمد حيث الموت  
والدمار واليأس:



«فمليك المثلّام.. أيا وطناً

يقلي فوق نهران الأفندة

أينما وليتم وجوهكم

في جهات البحر أو البر..

ينكمش الحلم المسكوب على

وجه الزمن العالين».. (ص: 42).

ولا يتخذ الشراب في هذا النص وسيلة للسوان، كما نجد عادة في الشعر المغربي القديم، بل يصبح ذلك أداة لتوزيع الحزن والألم على الأخرى. هذا ما يجعلنا، رغم كل المحاولات التي بدت في القصيدة لفتح باب الأمل، نرى أن الشجن والهأس في قصائده الديوان هو الميسم الغالب:

«قلت هاتوا الخوابي

ولتقرشوا صدري المترع

فريوا .... مني..

هو الفيض.. ولتكرعوا

من معتق هذا الحزن الأشيب

واسكبوا شرياني فوق السطوح..

وفوق منارات الزمن الأبلّة» (ص: 43)

وحيثما لا نستطيع أن نتبين عناصر واقعية مسؤولة عن مأساة الذات هي أي قصيدة شعرية، فإن المرجع الوحيد الذي يبقى هو السند الافتراضي. لذا يبدو لنا الشعر مبني لكي يجعل من حرية القراءة هدفه المركزي. ذلك أن الإشارات الواقعية نفسها إذا ما صادفنا وجودها في النص، فإنها غالباً ما تكون عائمة في بحر من الأخيلة والصور تجعلنا دوماً بعيدين عن الدلالات

الواقعية المباشرة. ولعل الممبب الأساسي في كل هذا يرجع إلى أن الشعر لهم من غاياته أن يسرد الوقائع ولكن أن يجسد ردود الأفعال العاطفية والنفسية تجاهها.

هذا بالتحديد ما نجده مثلاً في قصيدة للشاعر عبدالسلام الزيتوني عنوانها «رحلة لقو» من ديوانه: «نسيت دمي عندهم»<sup>(11)</sup>. ففي هذه القصيدة لا نستطيع بالتحديد أن نعرف السبب الذي يجعل الذات ترفض التواصل مع القرين، هناك فقط عبارات رمزية يمكن تأويلها بأي مدلول افتراضي مناسب، منها مثلاً ما جاء في السطر الشعري الرابع من القصيدة: «بينني وبينك أودية من حرائق» (ص: 14). فهل يدل ذلك على مشاجرات أم أوضاع اجتماعية مأساوية تمنع التواصل؟ ومنها أيضاً هذا السطر الشعري الذي ورد في منتصف النص «أترى انفلات الخطى في مهنك» (ص: 15) فهل يُشار هنا إلى الخيانة أم إلى الحيرة أم إلى ماذا؟ وفي اعتقادي أن كل هذا اللاتحديد لا يسيء مع ذلك للقصيدة، فهي من الناحية الانفعالية والنظمية والإيقاعية حائزة على كل مقومات البنية الشعرية، وخاصة في المقاطع الأولى من النص حيث يبدو أن الشجن الذي يتجسد في ملفوظ الفاجعة جمل من المستحيل قيام أي تواصل مع نداء المرأة. وفي هذا النص أيضاً تصبح القصيدة بديلاً محتملاً لهذا التواصل المستحيل، مثمناً رأينا ذلك في قصيدة للشاعر صلاح الوديع في قوله: «تمضين وحدك... ها أنا أمضي لبكم قصائدي». أما عبدالسلام الزيتوني فيقول:

«ذراعاي مشلوقتان

وراحلتي من مقال

وبيني وبينك أودية من حرائق

لا تُشرعي للفواجع نافذة

لا تقولي تعال.

أجهلك مَنْ عَدِمِي أم أجهلك مَنْ وَرَمِي  
 أم أجهلك مِنْ مَرَحَةِ الشَّمْرِ ظِلًّا  
 تهالك وانقرضتْ فِي الزَّحَامِ دَنَاصِيرُهُ.  
 وكيف أَنَا زِلْ ذَاكِرُهُ

وأخبرنَ نَوَامَةَ اللُّغُو فِي لَفْظِي...» (ص: 14)

أن يكون الشعر بديلاً عن الحياة فمعنى ذلك أن أفارق الحياة قد أوصدت رحابها في وجه الذات. فهل يكون الشعر غذاء من الأوهام؟ ولكنها أوهام بنامة لأنها مع ذلك تفتح مجالات التجاوز والسمو وتحقق، ولو إلى حين، نوعاً من التوازن الداخلي للذات لضمان الاستمرار بأقل خسارة ممكنة. إن التكيّبات مسؤولة إلى حد كبير عن هذا الوضع المتشنج. وحينما تُفْزَلُ ضفائر الرهيفة من عصارة التكيّبات فإن الشجن يدمر الوصال. هذا ما عبر عنه الشاعر في قوله:

درفيقة عصري

من التكيّبات

فزلتْ ضفائركِ

ولو ننت عينيكَ مِنْ عَصْبِي

ومن غضبي

ونزلتْ حَتَّى السَّمَاوَاتِ

(.....)

فكيف أجبي..

وكيف أَلُمُّ الشَّطَايَا وَكُلُّ الْمَسَالِكِ مَلْقُومَةٌ...» (ص: 14-15)

ليس للشاعر عبد السلام الزيتوني موقف واحد من المرأة ساعة

الإحساس بالشجن. فقد تبدو بلسماً شافهاً مطلوباً في اللحظات المسيرة دون أن يكون التواصل معها دائماً ممكناً. هذا ما عبر عنه في قصيدة قصيرة عنوانها: النزل المهجور ضمن الديوان المشار إليه، وهي بمثابة جملة شعرية طويلة، إذ لا يمكن أن نقرأها إلا دفعة واحدة من بدايتها إلى نهايتها لنحصي بشعنتها الدلالية الخاصة:

هَزَلْتُ تَضَاجِعُهُ الرِّيحُ

وَتَحْتَمِي

فِيهِ الْمَتَاعِبُ وَالْتِمَاسُ وَالْهَمُومُ

وَالْعَائِنُ الْمَرْجَأُ

مَا فَتَتْ تَجُوبَ بَطَاحِهِ

وَالْبُومُ يَنْفِقُ أَوْ يَهْوِمُ

تَسْتَطْلِعُ الْغَيْبُ

عَلَى الرَّمْلِ وَتُبْنُ

بِالْحُظُوفِ الْخَافِيَاتِ عَلَى الْغَيُومِ

وَعَجَائِزُ

قَبِيلُ بُعْثَنَ مِنَ الْقُبُورِ

عَلَى هَدًى

يَعْمَلْنَ

أَسْرَارَ النُّجُومِ،

هَلْ أَيْنَ مِنْهُ حَبِيبَتِي؟

خَلَّتْهَا مَضَتْ

سَبَّحًا مِنَ اللَّحَظَاتِ فِي الْبُهِوِ النَّعِيمِ، (ص: 49-50)

نجد في سياق الشعر المغربي الحديث بعض النماذج الخاصة التي تمهيدنا إلى نوعية الشعر الغزلي المغربي القديم دون أن تقصد مع ذلك بعض ملامح المعاصرة. ونقصد بهذا أن الشاعر يبقى مرتبطاً بمواله الفردية دون أن يُفرق قصيدته في متاهات فواجع العصر الكثيرة، تماماً كما كان يفعل نزار قباني مثلاً في أشعاره الغزلية الأولى. لقد سار الشاعر المغربي محمد الطويبي، وخاصة في ديوانه: تجربة الإكليل في كمنجات الخريف<sup>(13)</sup>، في هذا الاتجاه، إذ لا تظهر في قصائد الديوان هموم العصر، ولذلك فالشجن المعبر عنه هو وليد حالة التعلق بالقرين وفقدان الوسائل للتواصل معه، حتى ليكاد شعره أحياناً يخرج من دائرة الشعر الغزلي الحسي إلى سماوات الشعر المغيث، وعلى العموم فقد استطاع بمعادلة تركيب شعره الصعبة أن يزاوج بين الغزل الحسي والعفيف في آن واحد، لذا نشعر عند قراءة قصائده بالفرح والشجن في لحظة واحدة. جاء في قصيدته: الموشح في اكتناز البلح ضمن الديوان المذكور ما يلي:

دأبك كي يضحك القلبُ أو يمتطع الفرعُ

بالطهور ادخلي لفتي

بالحمام ادخلي صبيوتي

وذعي صلواتي على وجع القلبِ تفتحُ

(.....)

وحيداً أحبك وحدي بعشيقك أفتضح

لا شتاتي بلاد ولا وطني جلتار

جهات المتاهة عمري وجرحي النهار

شعاري زهوي على نخلة... تنشرح (ص: 34-35)

شعر الطويبي في هذا المجال لا يمكن فصله عن تاريخ الشعر المغربي

القديم. إنه لا ينفك يمود حتى من الناحية الإيقاعية إلى استقلال الأوزان التقليدية للتصوير عن دلالاته المشبعة بالألم واللذة على حد سواء. كما إنه قادر على الجمع - كما قلنا - بين الغزل الحسي والعفيف في تركيبة غير سيرة الامتلاك دائماً في الأشعار العربية الحديثة. وهذا ما يجعل نكهة شعره فريدة في نوعها ومتميزة عن شعر نزار قباني رغم أنها قريبة منه:

دَا مَنْ أَحْبَبَكَ قَلَّ يَكِي مَعِي الْوَتَرُ

بَرَقَ الْحَنِينُ عَلَى مَنَفَايَ يَنْهَمِرُ

(.....)

فَعَشِقْتُ الصَّبَّ كَالْأَعْصَارِ فِي جَسَدِي

أَنْتِي بِعَشِقَتِكَ مَجْرُوحٌ وَمُنْهَرٌ

(.....)

مَا هَعْنِي أَوْهِي الْخَلَابُ سَهْدِي

إِنْ كَانَ نَادَمَنِي بِالْفَيْطَةِ الْقَمَرُ

(.....)

فَمَنْ يُعْرِجُ الْعَمْرُ مِنْ تَسْكُمِهِ

وَيَرْتُسِي اللَّهْلُ وَالْأَحْزَانُ وَالسَّهْرُ

يَتَمِي أَحْرَضُهُ سَهْوًا عَلَى قَدَحِ

فَهَيْطَلُ الْجَرْجِ صُلْبَانًا فَانْكَسِرُ

(من قصيدة: مزمو أنا ملكاً. من ديوانه المشار إليه سابقاً ص: 12-13).

وقد نجد في الشعر المغربي رفضاً للتواصل مع المرأة في إطار علاقة حسية قد توصف بأنها ماجنة. ولا يحدث هذا إلا عندما يتضاطر الهم الفردي مع الهم الجماعي، بحيث تصبح الذات مندمجة مع غيرها بدافع

للمشاركة وحاقنة هي نفس الوقت على أسباب الضيق والاختناق في واقع مأساوي. والشاعر هنا يذكرنا بحالات مماثلة عاشها بعض الأدباء العرب في الماضي ومنهم ابن الرومي، وأبو العلاء المعري. هكذا نشعر مع الشاعر المغربي عيساوي محمد المرجاني أن الضائقة الفردية مهيمنة، رغم كل شيء على الشجن الجماعي وأن الدلالات الشعرية تميل إلى مستوى التعبير عن يؤس الحياة اليومية الفردية أكثر من كونها تعانق القضايا المصيرية أو الإنسانية الكبرى، حتى وإن حاول الشاعر أن يجعلنا نشعر بأنه منغمس في هموم الجماعة، ففي ديوانه صرخة في ليل الثعالب، وخاصة ضمن قصيدة: معبد الحب، نرى أن الذات قد حاولت أن تعطي لمفهوم الحب دلالة جديدة مرتبطة بحب أكبر وهو المشاركة الوجدانية في الشجن الجماعي، وتظهر مؤشرات هذه المشاركة بصورة أوضح في المقطع التالي:

«... فقيثارتني مَطْعَمُ الجائمين

وأنغامُ لحني نَغْدَا العاطلين

وأشطُرُ شديوي مَدَى الحائرين

(.....)

ألا فاتركيني لهمي النفين

أعيش بثمناً مع البائسين» (ص: 33)

لذا يبدو الحب الذي يتحدث عنه الذات هو حب الناس والتعاطف معهم والاندماج بهم. ولكن القصيدة إلى جانب هذا تطالعنا بما يجعل الشاعر يسهر في ركاب الشعر الرومانسي ذي النزعة الفردية:

ذريني فقد ملك الحب قلبي

ذريني أخط بدمعي الحزين

سطوراً على صفحات الجبين» (ص: 31)

لذا فمنطق القصيدة العام يشير إلى أن الهم الفردي والضائقة الفردية هما المحور الرئيس في كل هذا البؤس إلى حد أن الإلحاح على هذا الجانب قد ذهب بكثير من بريقها الشعري.

ومن الإشارات إلى الضائقة الفردية نذكر ما يلي (ص: 36-37):

1 - فقد ضلّ عقلي بنار الخصوم

لقد أكلوني ومصوا لحومي

2 - فقد ملّ دهرى سلحفاة سهرى

وقد وصل الناس قبلي بخير

3 - ذريني بكوخي أرتب قشّي

فقرشي ضئيل وقد ضاق فرشي

وملّت عظامي فتاداً بقشّي. إلخ.

ونمثل اشعار الميمساوي نموذجاً للشعر المغربي الذي يحتفظ بكل امتدادات الشعر العربي القديم مع محاولة الاندماج في الموجة الجديدة أحياناً، لكن دون أن يتمكن في أحسن الأحوال من مفادرة عباءة الشعر الرومانسي العربي.

يرفض الشاعر إذاً كل علاقة حسية مع المرأة ولذلك يقول: لقد ضاق وقتي لكأس المجون.

ولكنه يدعوها مرة ثانية إلى أن تتخرط في مذهب حبه الجديد:

أريدك لحناً ذكي الشذا

أريدك سهماً يبيد الدجا

أريدك نوراً ينهر الدجا

فهل أنت منّا على هذا الرجا؟ (ص: 37)



ولعل الشاعر علال الحجام في قصيدته «مكاشفة أولى» ضمن ديوانه «احتمالات»<sup>(14)</sup> حاول أن يتدارك هذا الارتباك حينما أخفى همومه الضمنية لفائدة الحب الكبير، حيث أصبح هذا الحب هو الموضوع الأساسي. ولكن مأساة الذات قائمة أيضاً في كون العدو ليس فتاع الحبيب فلا تدري الذات من يوجه إليها الطعنات. ولهمست حيرة الذات متعلقة باختيار أحد الدريين: حب الناس أم حب المرأة بل هي مجرد شعور بالمرارة بسبب القدر المتريص بين تضاريس الوجد العربي. إذا فالحديث عن المرأة هو مسألة عريضة لأن الموضوع الأساسي كما قلنا هو حب الوطن:

«مرسومٌ وجهُك بالقمرِ الحنمي

يسافر في الوطن الملقوم

حباً يتوالد في ألقى مسموم

ها أنت تجوبُ على نعلك المسفوح

تضاريمِ الوجد العربي

وتجعل طاعنَ قلبك بين الصُّحبة والأُغراب

مادام عدوك لأيمَن وجهٍ حبيبك في الحراب» (ص: 52)

لكن الشاعر علال الحجام يمود في قصيدة أخرى بعنوان «وأننا لي ملكوتي» ضمن نفس الديوان ليقهم علاقة تقاضل واختيار بين ملكوت الشعر من جهة والارتباط بالمرأة من جهة ثانية. ومنذ بداية القصيدة نجد التباعد قد حصل بين الشاعر والمرأة لأن اختباره كان بين أدغال القصيد:

«عندما طالعني وجهُك يوماً في الطريقِ

كُنت قد يعمت وجهي جهةً الغابِ البميدِ

ذاك ديري بين أدغالِ القصيدِ

والهوى المورق في الحرف رهيقي

لا تلومي في الجوى زَهَرَ البراري

فهو يختار مداه. (ص: 60)

ولقد رأينا عدداً من الشعراء المغاربة (أشرنا إلى بعضهم سابقاً) يختارون عشق الشعر بديلاً من عشق المرأة ولا يفتحون أملاً للمرأة كي تتراد عوالمهم إلا إذا هي استجابت لشروط معينة، منها على سبيل المثال أن تتحول إلى وتر أو إلى غزال أو عصفور. وهذا لا يعني هي نهاية المطاف إلا أن تتحول إلى أداة تأثير سحرية، مثلما هي أداة التأثير الشعري التي يمتلكها الشاعر. ألا تريد الذات في هذه الحالة أن يكون الحبيب نسخة مطابقة لها، تختار الشعر والجمال مثلما فعلت؟. هذا ما نظن أن علال الحجام عبر عنه حين قال هي نفس القصيدة:

«..والأنشهد على موج الدياجير شرعاً

لا ينجي فلكتها الأزرق إلا

وتر يسقي الحيا

وغزال يوقظ الكاس التي نامت

وعصفور يقني..»

هو ذا المتخف إن شئتِ أطرقه

واغمي أوهية من عتبة الحُسن

ومكبات شباب

عل أنقاض الطلول

ترعوي يوماً. وتهمي نبع فجر في الباب. (ص: 63)

ولأن الشاعر متأكد بأن المرأة التي يخاطبها ليست مؤهلة لمثل هذا التحول السحري، فإنه يعتذر لها عن إمكانية تحقيق التواصل بعد ما كان بينهما من ذكريات، وما حصل من شرح:

«صفوك الآن فإني

لهي لي ركنٌ صغيرٌ

لللقاء عابرٍ

بين حقول الذكريات.

أوقَل الشرخُ

وتعالى بيننا سورٌ رهيبٌ

كيف لا ينبل هذا السنبُلُ الظامُّ صيفاً» (ص: 65)

هنا نصل إلى استحيالة اللقاء بين الشاعر ورهيقته. ومع ذلك لا يتغلب الشجن في هذا النص مثلما رأينا في معظم القصائد السابقة لأن الشاعر خلق ملكوته الخاص في أجواء القصيدة، وهو راضٍ عن حالته تمام الرضى إلى حد أنه يقول:

«أصرحي بين القيوم

وأهيمي عُرسلك الساحر سيعاً

في قصور من زمانٍ

هأنذا لي هي جنان الوجد

كأسي وكرومي

وأنا لي ملكوتي» (ص: 61)

ويؤكد نفس المعنى أيضاً في قوله:

«أنت..

راحت على أن تشحذي البنوعول بتلواً

على جيد الزمان

وأنا..

استمتعيتُ غيماً

طاف بالروضةِ دهرًا

فسقاني مطراً عذب الأغاني...» (ص: 64)

وقريب من هذا الموقف وجنناه سابقاً في بعض قصائد محمد علي الرياوي، لكن أحلام الرياوي كانت دائماً مجللة بالألم، إذ لم يتمكن من إخفاء أحزانه. أما علال الحجام في هذه القصيدة خاصة فقد تجاوز عرض سعادته، بإقصاء المرأة من ساحته ليعتري وحده فيها إلى درجة أنه كان يعرض حالة المرأة بنوع من التشفي على ما آلت إليه من ذبول وفساد فأكهة:

والحي وجهك هي المرأة مَرَّة

ستري سوسنة تذبل في باب النحيب

وتري فأكهة تمسك خلف السور مَرَّة

وتري أشجار لوز ترتدي بُرد اللهب..

ازرعني الريح للوجأ نادرة

تحصدي الليلة شوك العاصفة» (ص: 62)

في بعض قصائد الشاعر عبدالسلام المساوي التي عالجت موضوع العلاقة مع المرأة يغيب البعد الجماعي والإنساني العام، وتنتصب رغبات الذات، لكنها تبدو لأول وهلة بعيدة عن عالم..... وكأن الذات كانت تبحث في المرأة عن روحها ومعبتها لا هجورها. فهل نحن أمام شعر عذري معاصر لا يعاني صاحبه مرارة الهجر بل حرقة البحث عن امرأة تكيف نفسها على مقاس الصورة المرسومة سلفاً من قبل الذات؟ هذا ما يبدو لأول وهلة أن شعر المساوي قد حاول رسم معالته في قصيدتين ضمن ديوانه: «سقوف المجاز»<sup>(15)</sup>، ففي القصيدة الأولى وعنوانها «قيامه صغيرة» يحضر الشجن في صورة إحساس بالفراغ، ولا يُطعم هذا الإحساس بأي بعد يتخطى

معاناة الذات، كما وجدنا في بعض القصائد السابقة. وهي المقابل هناك رغبة في التخلص من هذا الإحساس بالفراغ تتجلى في الحلم بارتكاب ذنب جميل. وحينما نتساءل عن طبيعة هذا الذنب الجميل؟ نرى أنه نوع من الانتماج الماطفي يتم فيه التجاوب بين ذاتين امرأة تقشر روحها ورجل يكرع بالصحو وينتصر على الأصدقاء في الرهان. وكأننا أمام قصة يتحدى فيها الرجل أصدقاءه بأن يمتلك قلب امرأة وروحها فيتحقق له ذلك التحدي ثم يفوز بالرهان. ولكن القصة بكاملها ليست سوى حلم. إذأ فهي تتخذ موقع حالة من الإشراف يمكن تلخيصها كالتالي:

الفضاء يضيق بجسدي ويسقيني طعم الفراغ وأنا لن اتعافى من حالتي  
إلا بامرأة تقبل أن تمنحني روحها..... لأكذب ظن الأصدقاء:

وهي هذا الفضاء

الذي يزدحم بجنتي

ويقاسمني طعم الفراغ

أحلم بذنب جميل،

بامرأة الجُمُوح

تقشر روحها

فوق السرير

وتمد لي ليلاً

بلا جسد

ونجمة طالمة

من زهرة النشيد.

أحلم بغضرة المورقي

المسافر من تخوم الفهم

إلى عطش الماء

فأخبر من كذبني

بأنني .... بالصحو

وأن ....

لم تنقه شفاة الظمأ

أحلم بالأصغاء الحمقى

وهم يمدون في قيامة صغيرة

لأقبض منهم

خسارة الرهان» (ص: 67)

ما يحير في هذا النص هو حضور الذنب وغياب الجسد. فكيف يتم إقرار الذنب بحضور الروح؟ لكنها روح ذات طبيعة خاصة، وكأنه أرادها بمواصفات تقرب من الجسد حينما قال «أحلم بامرأة الجموح تقشر روحها فوق السرير». وغياب الجسد، يكاد لا يكون له تأثير حين حضرت الكلمات الحمسية التالية بكثافة: الذنب، الجموح، تقشر، السرير. إذاً ليست هذه العلاقة الروحية بريئة إلى الحد الذي نتوقعه لأول وهلة، لأنها أغرقت بكثافة مادية ملفنة للنظر، فهل كان الشاعر يحاول تضليلنا بإيماده للجسد وهو غارق في خطايه؟ لعل الأمر قد يكون كذلك. والقصيدة على العموم تحتاج إلى تطبيق أدوات التحليل النفسي لكشف خبايا هذا الوضع الصوفي الغريب الذي تلتقي في حليته الخطيئة والطهارة في نفس الوقت. ونحن نطرح هنا هذه المهمة لمن أراد أن يقوم بها من الباحثين والمهتمين.

كل ما قدمناه حتى الآن إنما هو قراءة تأويلية لبعض القصائد المغربية التي وقعت بين أيدينا. ولذلك فهي دراسة لم تتطرق من خلفية انتقائية مبيتة،

وإنما جاء اختصار المتن المدروس فيها بطريقة عفوية. وعلى هذا الأساس فالشعر المغربي الذي عالج موضوع العشق والشجن ليس محصوراً بالضرورة في هذه النماذج وحدها، بل هناك نماذج أخرى نجد فيها شعر عبدالله راجع والمعداوي وغيرهما من الشعراء المغاربة التي تستحق قصائدهم الخضوع لدراسة من هذا النوع.

وقد أوقفنا المتن المدروس هنا على حقيقة أن المزاجية بين العشق والشجن تستجيب لدواعي المرحلة التاريخية والحضارية التي رأينا أنها تعمل بالمبدعين إلى إبداع هواجسهم وأحلامهم الذاتية بهواجس وأحلام الجماعة في إطار نوع من الالتزام بالقضايا الإنسانية العامة، دون أن تُلغى هذه الحقيقة احتفاظاً بمضمونهم بأصواتهم الذاتية الغالبة، كما نجد في النماذج الشعرية ذات الميل الرومانسي. ولكن معظم الشعراء ساروا في المسلك الأول. وقد تفاوت الشعراء في الاستجابة لهذا الداعي الحضاري، فبعض التجارب رسمت كما رأينا، الخيبة في الجمع بين الأكم والعشق، لأن الهموم الذاتية والاجتماعية دمرت كل أمل في التواصل العاطفي مع القرن. وهذا الاتجاه قد يعلن عن الأسباب الموضوعية الباعثة للشجن خصوصاً عندما تشير القصيدة مثلاً إلى حوادث واقعية محددة، لكننا نجد أيضاً من يعتمد داخل هذا الاتجاه تعميم الأسباب أو إرجاعنا إلى أسباب عامة، وكأن الشاعر يريد فصل قصيدته عن مناسبتها الخاصة من أجل ترك دلالتها مفتوحة على كل التأويلات الممكنة.

وهناك اتجاه آخر لا يرى أيضاً أملاً في التواصل العاطفي بين الرجل والمرأة، لكنه يفتح نافذة أمل في القصيدة ذاتها، إذ تتحول إلى محفل تنثال فيه ذكريات العشق، وتتحول لحظة الشاعر إلى سعادة قائمة في الحلم لا في الواقع. هذا ما تجلّى لنا مثلاً في أشعار الرياوي على سبيل المثال.

وهي اتجاه آخر نجد الشجن حاضراً لأسباب موضوعية تتعلق بالواقع المأساوي العربي ويستند التواصل العاطفي إلا بشرط أساسي وهو أن تتحول

المرأة من متواطئ مع القيم السلبية إلى امرأة تتحمل مسؤوليتها (مثل ما هو حال الشاعر) في شجب هذه القيم والتضال من أجل قيم إيجابية. هذا ما وجدناه مثلاً في أشعار محمد الشيعي وعلال الحجام.

هذه الاتجاهات السابقة كلها متقاربة، لأنها جميعاً تنطلق من تلاحم الذات مع القضايا الاجتماعية كما أن هاجسها مشدود إلى فعل التزامي بنفض النظر عن درجة وضوح المنطلقات التي يستند إليها.

لكن الاتجاه الرابع، وهو ما أشرنا إلى علاقته بالحبس الرومانسي، ففي القصائد التي تنتمي إلى هذا الاتجاه يتخذ الشجن طابعاً ذاتياً، هو ما أشرنا إلى علاقة بالحبس الرومانسي، ففي القصائد التي تنتمي إلى هذا الاتجاه يتخذ الشجن طابعاً ذاتياً، أما المشق فله حضور يكاد يكون كلياً، لأنه ليس هناك أي عائق موضوعي يحول دونه، لكن هناك إشارة فقط إلى عوائق تحول دون الوصال، ولذلك يتحول البحث عن اللقاء وصموية تحققه إلى محرك أساسي لتفاضل الشجن مع المشق. وإذا ما بحثنا لهذا الاتجاه عن بعد إنساني، فإننا نجده في المماثلة القائمة بين التجارب الماطفية القربية المتشابهة لا في المشاركة الجماعية في تجارب وأفكار محددة. وقد رأينا شعر محمد الطويبي قد مثل هذا الاتجاه في أغلب قصائده ديوانه: تجربة الإكليل في كمنجات الخريف.

ولقد رأينا إلى جانب ذلك كله أن تجارب الشعراء الفنية في معالجة العشق والشجن تختلف باختلاف أساليب التعبير وأدواته. فمعظم الشعراء استعملوا الصورة كوسيلة أساسية للتعبير عن حالاتهم الخاصة، كما أن أغلبهم حاول المزج بين الأساليب الغنائية والوسائط السردية وهو ما عزز تماسك عناصر القصيدة في وحدة بتيوية عضوية، وأبرز مثال رأينا في هذا الصدد قصيدة الشاعر عبدالسلام الزيتوني «الفزل المهجور»، فقد جعلنا تماسكها البنائي مضطربين لمرضها كاملة. على أننا نجد أحياناً تقسيماً للقصيدة إلى مقاطع تنصدي فيما بينها بعلاقات حوارية تفتح إمكانات إجراء



التقابل أو التعارض بين الصور والمواقف. وهو إجراء يضاف أحياناً طابع الصراع الدرامي على النص الشعري الذي يرفض رغم كل شيء التضحية بالصورة الاستعارية التي تحافظ على دورها المركزي في النص مثلما رأينا في أشعار علال الحجام وغيره من الشعراء الذين أشرنا إليهم. وأخيراً استقادت التجربة الشعرية المغربية من بساطة التعبير الشعري التي لها تاريخ طويل في الحركة الشعرية المغربية من عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وأبي العتاهية والبحتري، إلى نزار قباني. وتعتمد هذه البساطة في الغالب على الإيقاعات الداخلية وعلى الصور البعيدة عن المبالغات كما تجنح إلى الطابع المبردي. إنها في الواقع تؤدي إلى بناء ذلك التعبير الذي يوصف عادة أنه السهل الممتنع. وقد مثل هذا الاتجاه إلى حد كبير صلاح الوديع.



## الهوامش

- (1) انظر ابن منظور: أبو نواس «في تاريخه وشعره ومبائله وعبثه ومجونته...» دار الجليل، بيروت، 1975، ص: 215-216.
- (2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط: 1، 1974، ص: 12.
- (3) جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص: 102.
- (4) انظر المرجع السابق ص: 122.
- (5) المرجع السابق ص: 359.
- (6) المرجع السابق ص: 369.
- (7) د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، وقد عرض هنا لراي أدونيس بالخصوص في سنوات المبهيمات من القرن الماضي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط: 1، 1980، ص: 34.
- (8) صدر الديوان عن منشورات عيون، ط: 1، البيضاء 1988.
- (9) صدر الديوان عن منشورات المشكاة، وحدة 1988.
- (10) صدر الديوان عن دار قرطبة، ط: 1، البيضاء 1988. وقد كتبت القصائد الواردة بين سنتي 83 و86 حسب إلهام الشاعر.
- (11) صدر الديوان عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1994.
- (12) انظر ديوانه المشار إليه سابقاً: لا شيء في القلب يستحق الانتباه، وخاصة قصيدته: «لو جاني قلبي» ص: 72.
- (13) صدر الديوان عن منشورات البوكهلي، ط: 1، 1998.
- (14) صدر الديوان عن مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، ط: 1، 1998.
- (15) صدر الديوان عن دار النشر المغربية، ط: 1، البيضاء، 1999.



الجزيرة رؤيتك :

شوقي والقاصدي

محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

نلمس الرؤية الأولى من هاتين الرؤيتين  
في قصيدة شوقي الطريفة «جسر  
البسفور»:

أمير المؤمنين، رايت جسراً	أمرُ على الصراط، ولا عليه
له خشبٌ يجوع السمومُ فيه	وتمضى الفأرُ لا تأوي إليه
ولا يتكلفُ المنشأ فيه	سوى مرّ الخطيمِ بساعديه
وكم قد جاهد الحيوانُ فيه	وخلف في الهزيمة حافريه

وأسمعُ منه في عهتي جلبة <sup>(1)</sup>	تراهم وخطه ويجلبيته
إذا لاهيت واجتمع تصدئ	كيفريت يُشيرُ براحتيه

ويمشي (الصدر) <sup>(2)</sup> فيه كل يوم	بموكبه المتنبي وعارسته
ولكن لا يمرُّ عليه إلا	كما مرّت يداه بمارضته

ومن عجب هو الجسرُ المعلق	على البسفور، يجمع شاطئيه
يُفيدُ حكومةَ السلطانِ مالاً	ويعطيها الفنى من مقبلته
يجود العلّون عليه، هذا	بقشرته، وذلك بقشّرتيه

وناية أمره أنا سمعنا	لسان الحال يُنشدنا لديه:
----------------------	--------------------------

(ألهس من العجائب أن مثلي يَرى ما قل مُمتنعاً عليه)  
وتؤخذ باسمه الفخا جميعاً وما من ذلك شيء في يديه)  
وقد تركت هذه القصيدة أثراً طيباً لدى السلطان عبدالحميد الذي  
توجه إليه شوقي بتلك المداعبة الجلدة البديعة.

أما الأخرى فهي «ضرب من العشق: جمر المحبة» لغازي القصبي  
التي صور فيها الجمر الذي يربط بين العمودية والبحرين تصويراً رائعاً،  
يقول فيه:

ضرب من العشق.. لا ذرب من الحجر  
هذا الذي طار بالواحات للجزر  
مناق الخيام إلى الشيطان فانزلت  
غير المياه شراها أبهى من الخمر  
ماذا أرى زورقا في الهم مندهما؟  
أم أنه جملة ما مل من سفر؟  
وهذه أغنيك القوس في أنسي؟  
أم الحدا شدا بالشمر في المهر؟  
واستهظت نخلة وننى توشوشني  
من طوق النخل بالأمداف والنزر؟  
نسيت أين أنا.. إن الرياض هنا  
مع المنلة مشغولان بالشمر  
وهذه جدة جاءت بانجمها؟  
أم المحرق جاتنا مع القمر؟

أم أنها مسقطُ الشعراءِ ذاتريه  
 أم أنها السوحة الخضراء هي قطره  
 أم الكويت التي حثت همتُ بها؟  
 أم أنها المين كم في العين من حوز؟  
 بدوٍ وبحارة.. ما الفرق بينهما  
 والبحرُ ينسابان من مضرة  
 خليجٍ إن حبال الله تربطنا  
 فهل يقرينا خطاً من البصرة

وعلى الرغم من شبهها الظاهر بقصيدة شوقي - نجدها قد اتجهت  
 وجهة تختلف عنها: إحساساً وأسلوباً، رؤية واتجاهاً..

## - 2 -

الجسر الذي يتأوله شوقي يمر فوق مضيق البسفور الذي يصل بحر  
 مرمرة بالبحر الأسود. وهذا الجسر يربط بين شطري «القسطنطينية»  
 «الأستانة» التي فتحها السلطان محمد الفاتح 1453م واتخذها عاصمة للدولة  
 العثمانية، أطول الدول الإسلامية عمراً. لم تغير اسمها إلى «إستانبول».

لم يشع هذا اللون من شعر الفكاهة والسخرية في الشوقيات، مع قدرة  
 شوقي على إجادته. ولعل السبب في ذلك الظن بأنه يتناهى مع المكانة الأدبية  
 والمركز الاجتماعي للشاعر، أو أنه أدنى منزلة من الشعر الجاد الرصين!

والحق أن هذا اللون الساخر الفكاهي إن هو إلا غصن زكي نجح المبدعون  
 المبرزون من الشعراء في استنباته من شجرة الهجاء «الخيثة»! وهو بإيجائه،  
 وعدم مباشرته، وقدرته على التجسيد والتشخيص - أسعى فنية وأقوى  
 تأثيراً في السامع من الهجاء المباشر.

شيء من هذا نلمسه في البذور الأولى لدى الشاعر الجاهلي في تصويره الساخر الهادئ لفظة أقوام لا يدرون ما يفعلون، بل يتوهمون أنهم كاملون، فهسبوا شامخين ثلاثين..!:

إِنْ يَنْفِرُوا أَوْ يَفْجَرُوا      أَوْ يَكْنُبُوا، لَا يَجْفِرُوا

يَقْدُوا عَلَيْكَ مُرْجَلِينَ كَاتِبَهُمْ لَمْ يَفْعَلُوا

وتلك صورة أخرى للتشكيك الساخر، توجع وتؤلم أكثر.. من الهجاء المحض الذي يتول غالباً إلى سباب مقذع:

وَمَا أَدْرَى وَلَسْتُ إِخَالُ أَدْرَى      أَقْوَمُ آلَ حَصْنٍ أَمْ نِسَاءِ

وعموماً يظل هذا الفن الشعري الراقي أقل كماً من الهجاء المقذع. لكن نماذجه الجيدة ترفع من قدره، وتغري الكثيرين بالاقتراب منها، ومحاكاتها. ولننظر إلى تلك القصة الشعرية المركزة، بَلَّةُ الصورة الفنية الرائعة، لهذا البخيل الكزوز:

رَأَيْتُ الْفَضْلَ مَكْتُوبًا      يُنَاغِي الْخَبِزَ وَالسَّمَكَا

فَقَطَّبَ حِينَ أَبْصَرَنِي      وَنَكَّسَ رَأْسَهُ وَيَكَا

فَلَمَّا أَنْ حَلَفْتُ لَهُ      بِأَنْتَى صَائِمٍ، ضَحَكَا

أي روعة بلغها النواصي هنا؟ وكم من المناظر يحتاج المصور إذا أراد 'فك' تلك الصور الفنية 'الزمكانية' لينتهي إلى 'لحظة التنوير' في القصة، بإعلان الصيام، فالانتشاء مرحاً.. بعد تدرج رائع من خلال استكناه نفسية البخيل وما تمتلئ به من غم مقيم، خوفاً من المستقبل على ما يملك. فيقضي وقته في عبث مضحك، يوحى بتأصل الحرص والأثرة وتحول 'الشيء' من وسيلة إلى غاية 'يناغياها' كالأم مع رضيعها ويستمر في التجسيد الدرامي 'فقطب.. ونكس رأسه.. ويكي..!'

ولعل من المناسب لهذا التمهيد الملائم، أن نستعيد صور ابن الرومي الساخرة، الرائعة، الدائعة، في تجسيد أحوال الأحدث تلك الصور التي تستغني بروعتها عن كل تعليق أو إضافة:

قصرت أخدعة وطال قذالة فكأنه مترئص أن يُصنعا  
وكانما صُفمت قفاه مرة وأحسن ثانية لها فتجمعا

### - 3 -

ربما كانت ندرة الهجاء في شعر شوقي أحد الأسباب التي حادت به عن احتذاء هذا اللون من شعر الفكاهة والسخرية؛ لأنه لم يشعر بحاجة ملحة لاستخدام بديل فني للهجاء الذي ترفع عنه فلم يشع في شعره.

ولأدّاه فلم يكن لديه مانع فني، إن صح هذا التعبير؛ لأن حاسة السخر لديه نقطة متوهجة لا تقبل؛ نلحظ ذلك في تصويره للهلاك المتوقع لمن يمرر الجسر بالجزع الذي يزلزل النفس عند المرور فوق الصراط وأمر على الصراط ولا عليه..، بما توحى به الصورة من الهلع يوم الفرع الأكبر؟

ويعد توظيف التراث العقدي لإضفاء القداسة على الصورة، والوصول بها إلى أكبر قدر من التأثير - تتوهج حاسة السخرية في تلك لصور الرائعة مخشب يجوع الموس فيه..، لأنه تحول إلى هشيم تذروه الرياح، ليس فيه ذرة تمسك بأختها، وتمضي الفأر لا تأوى إليه..،.

ويستمر ساخرًا من هشاشة هذا الجسر وتهالك أخشابه في تلك الصورة الحية:

ولا يتكلف المنشار فيه سوى مرّ الفطيم بمساعديه

ثم يمرج على نقد خفي لسياسة الدولة والجابية المولعة بالتحصيل والابتزاز، المعرضة عن الإنفاق والإصلاح.. فهي لا تكتفي بإهمال المرافق التي



يستخدمها الناس ، وغض النظر عن المشقات التي يكابدونها - بل تطلب منهم "لننا" لذلك ا هي همة نعمتها لديهم ، ولا نمرضا عنهم...!

واسمُج منه في عهتي جياة تراهم وسطه ويجانيه  
إذا لاقيت واحدهم تصدى كعفريت يشهر براحتيه!

ومن طرف خفي يداعب رئيس الوزراء مداعبة لا تخفى غايتها!  
فالوكب مؤلق والحراس كثر، لكن الغفلة سائدة والإهمال شامل...!

ولكن لا يمر عليه إلا كما مرت يداه بمارضيه!

ثم يغم القصيد بمفارقة كبيرة ساخرة بين «عائد» الجسر الضخم  
على العولة، والإهمال المشين لإصلاحه من بعض عائده (ومن ثم أنطلق  
الشاعر لسان الحال، موظفاً تراثه لإبراز تلك المفارقة؛ حتا على إزالة  
التناقض بين طرفيهما، وأملأ أن يحل محله الاتسجام المقتد بينهما، من خلال  
هذا التضمين الموفق:

أليس من العجائب أن مثلى يرى ما قلّ ممتنما عليه؟  
وتؤخذ باسمه الدنيا جميعاً وما من ذلك شئ في يديه؟

#### - 4 -

«تختلف قصيدة القصبي عن قصيدة شوقي اختلافاً واضحاً»؛ فمن  
حيث الأسلوب يعود القصبي إلى اللون الذي يولج به كثيراً . وهو ذلك اللون  
الذي يزاوج فيه بنجاح ملحوظ بين الأسلوب القديم في جلاله و«جزالته»  
والأسلوب المعاصر في حداثة وطرافته من حيث المعجم، وبناء الجملة، ورسم  
الصورة، مع براعة في الإيحاء بتجربته.

لقد بدأ بداية فضمة رصينة تؤلف بين القديم والحديث في نسق  
متجانس:

ضرب من المشق... لا درب من الحجر هذا الذي طار بالوحدات للجزر وهي على الفور تذكرنا بـ «روائع البسيط»<sup>(3)</sup> هذا القالب الموسيقي المذهب الذي أشجى عشاق الشعر العربي وأثار شجونهم... فهو يقول في «أغنية للخليج»:

أنهت أرقبُ مهجادي مع القمر  
يا ساحرَ الموج والشيطان والجزر  
أنهتُ أمرح فوق الرمل.. أنبشهُ  
عن ذكرياتي القدامى.. عن هوى صِفري  
أقول: شاعرك الولهانُ - تذكرهُ؟  
اتلكَ يحلُمُ بالأصداف والذُرر  
ولحَّتْ يا أزرُقُ العينين فأنطلقت  
أشواقه بجنون البهدِ للمطر

ولفتنا هي القصيدة تلك البداية الموفقة التي تجاوز فيها التوفيق هذا التجانسَ الطبيعي الرائع بين «ضرب» و«درب» - إلى تلك الأشواق الخامضة التي بثها المولى سبحانه بين كل متناظرين يكمل أحدهما الآخر: النبات والماء، البحر والمسحاب، الإنسان وأخوه. فالجزر تجسّد لتلك الروابط الوثيقة المتعابة التي ينبض بها قلب العربي المسلم تجاه أخيه في قطر آخر، والتي تدفعه إلى تجاوز العقبات - طيبية أو غير طيبية - ليلتقي بأخيه. وما إن يقتحم تلك العقبات بهذا الجسر/ الطريق حتى «طار» الأخ إلى أخيه والإقليم إلى شقيقه، في عناق حميم متواصل، يفيض فيه كل منهما على الآخر أفضل ما لديه.. كلٌّ داخل هذا الإطار الموسيقي الخلاب لـ «البسيط» الذي تتوالى فيه الحركات الطويلة وتعاقب مع الحركات القصيرة، فتتماثل مع أمواج الخليج التي تملو وتهبط في مشهد طبيعي أسر أسفل الجسر<sup>(4)</sup>!

وهذا الذي «طار بالواحات» هو نفسه الذي «ساق الخيام عبر المياه شراعاً». وكان الشاعر بمجمعه هذا يصعد بنا شيئاً فشيئاً إلى آفاق بعيدة تتجاوز الجسر إلى موقف أعم وأشمل، يتمثل في الحنين الجارف إلى الماضي الذي يكسوه الإنسان دائماً بكل ما هو جميل وجليل! أليس ماضياً ولئى وإن يعود؟

ومعجم الشاعر وصوره هنا يوحيان بتلك الحيرة الموزعة بين ماضٍ راسخ في أعماقه، ومستقبل يهدد بزوال هذا الماضي الذي يتشبث الشاعر بمعائه في أمسى وحسرة. وتتضاهر الأنفاط لتزيد من قوة هذا التشبث: الدرب، الواحات، الخيام، الشراع؛ وكأنه وهو يعبر هذا الجسر بما يعثله من قهر للطبيعة والجمام لها - لم يزل تشتف أذنيه أغنيات القوص العذبة على السنة الأجداد، بما يمتلونه من طهارة وتقاء في هذا الزمان الجميل، المليء بذكريات عزيزة تستثير حنينه إليها، فيستهلل بقيتها الحاني من وهج الواقع وهجره؟

ويمكن الظن بأن الجسر هنا كان مجرد «إشارة شعرية» خلق بعدها الشاعر في عوالم مختلفة مصوراً عالم الابتداء عين الأثير، ممثلاً في الهروب إلى الماضي أو الطبيعة البسيطة «الغاب» ومجسداً في هذا الشجن الشفيف الذي يغلف مشاعرهم؟

ونظرة خاطفة على عناوين دواوين القصبي، أو بعض قصائده تؤكد هذا الملح لديه؛ فمن دواوينه: «العودة إلى الأماكن القديمة»، «قطرات من ظمأ»، «مركبة بلا راية».. ومن قصائده: «غريب! غريب! غريب»، «نهر من الدم»، «تباريح البثر القديمة». وتلك القصائد من ديوان واحد فقط هو «العودة إلى الأماكن القديمة» وهذا العنوان نفسه هو عنوان القصيدة الأولى في الديوان وفيها يمزج الشاعر ألحانه الحزينة على قهلاته المحطمة<sup>(5)</sup>:

عدت كهلا تجره الأريعونُ

هأجهيي أين الصبا والفنون؟

ما تغيّرتِ، أنتِ ليل التي (م)  
 أعشق لكن تغهر المجنون!  
 عدت بهرين.. لا الفؤاد فؤادُ  
 مثل أمس.. ولا الحنين حنينُ  
 إنه الشوق الغامض الحزين إلى «الأمس» بنقله ويساطته وخليجه:  
 كان يخفّو في أذرع البحر بهتي  
 حوله الماء، رقصةً ولحونُ  
 كنتُ أصعو والجزرُ خلّ وفي  
 كنتُ أغضو والمدُّ جبار أمينُ

وإذا علمنا أن الشاعر ولد بالأحساء ونشأ في البحرين حتى أكمل فيها تعليمه الثانوي - أدركنا السر في تعلقه بها، وأدركنا في الوقت ذاته عمق الأثر الذي خلفه بناء الجسر في وجدان القصبي، فابتعث تكرياته رقيقة ندية مستغنياً بها عن الواقع، أو متمالياً عليه:

ماذا أرى؟ زورقاً في الهم منهدماً  
 أم أنه جمل ما ملّ من سفر؟  
 وهذه أغنيات الفوص في أذني  
 أم الحداة شدوا بالشعر في السحر؟

وقد كان لأسلوب القطع في القصيدة أثره في إبراز إحساس الشاعر وتأكيده خلال تلك الوثبات المجنحة بشوق جارف نحو الماضي «ماذا أرى؟ زورقاً.. أم أنه جمل؟» وهذه أغنيات الفوص.. أم الحداة شدوا بالشعر؟.. والمجتمدة في الوقت ذاته لحيرته وضغفه، وتمزقه بين واقع الذي يعيشه وهذا الماضي المتحرك في أعماقه.. يشده شداً إلى عالم البادية بجلساته الساحرة، وعالم الفوص بأغنياته المذبة!

يستغرق الشاعر في حلمه الرومانسي الذي تنوب فيه الحدود بين الموجودات ويمتزج بعضها ببعض، مستميراً كل منهما من الآخر بعض صفاته؛ فالنخلة حاملة ثمرة، والشاعر يصيغ لها، وهي تفيض على البحر بأفئالها وهو وجود عليها بلائكه وأصدافه:

واستهطلت نخلةً وسنى توشوشني  
مَنْ ملّوق النخل بالأصداف والدُرَّة  
نسيتُ أين أنا.. أين الرياض هنا  
مع المنامة مشغولان بالسمر

ونظن أن التجربة قد اكتملت بهذا العناق الحبيب بين الماصمتين. وبذلك الأحاديث الودية التي تستمد الماضي بين مضارب الخيام وهبات الصبا.

أما هذا التطواف السريع بين عواصم الدول الخليجية فقد جاء نوعاً من «أداء الواجب» وبذل التحية لـ «المحرق» و«مسقط السمر» و«الدوحة الخضراء» و«الكويت» و«العين».. هي مقام رأي القصبي يابق بذلك، فالجميع أمة واحدة، أو جزء متناغم من تلك الأمة التي ربط المولى بين أوطانها بحباله المثينة التي يجب أن نعتصم بها لنكون «خير أمة أخرجت للناس».

لكنه بعد هذه التحية التي أدى بها «واجبه» نحو الخليجيين - يتوهج وجدانه بهذا الختام الرائع:

يَدَوُّ ويحارة.. مَا الْفَرْقُ بَيْنَهُمَا  
وَالْبِرُّ وَالْبَحْرُ يَنْسَابَانِ مِنْ مَضَرَّةٍ

خَلِجُ! إِنَّ حَبَالَ اللَّهِ تَرِيطُنَا  
هَلْ يَفْرِقُنَا خَيْطٌ مِنَ الْيَسْرِ

## الهوامش

- (1) جبة: جمع جاب وهو المحصل.
  - (2) يريد به المصدر الأعظم، وهو كبير الوزراء.
  - (3) كناية أبي تمام:
- السيف أصبغ أنباء من الكتب      هي حده الحد بين الجد واللعب
- ورالية الجواهرى:
- أرج ركلبك من أين ومن عثر      كفاك جهلان مضمولاً على سفر

(4) يقول الدكتور القط - في محاولة بديعة لتلميل ذلك -: «البحر البسيط في الشعر العربي نقحة شجن مناسبة تحسبها ولا تكاد تترك مسرها، إلا إذا اخترنا بناء المهارات الشعرية اختصاراً مختصاً.. على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء المهارة والأبهات عند الشاعر (القصبي) شيئاً مما يثيره هذا البحر من شجن، وما يتردد فيه من نفم شجي. ولعل أول ما يلتفتنا من ذلك كثرة تنابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة، وكثرتها أمواج تملو وتهبط، أو تهبط وتملو.. حتى تجيء القاطبة بحركتها القصيرة «قارأ» للنقمة المناسبة.. وقد تمكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية وتراوحها بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة.. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978، ص 508-509.

- (5) العودة إلى الأماكن القديمة. دار الصقر. البحرين 1985 ص 7-5.



قراءة في (الترياق)  
لأميمة الخميس

محمد الديسي

تحاول هذه القراءة، إستكناه الحمولات النصية، في هذه المجموعة، وتتبع معركاتها الدلالية، بدءاً من المتيات وثيمة العنوان، والنسيج اللغوي المكون للعلامات النصية، وإشارات اللغة ونظامها التركيبي، ووصولاً إلى (المكان) وتحولاته كمكون سردي، في إطار شبكة العلاقات، وتشكلها وفقاً للحقول الدلالية، ومرجعية التصنيفات الملائقية، بين تلك العناصر في السياق النصي<sup>٩٠</sup>.

### العتبات/ المكان:

يشكل غلاف المجموعة (وجهان) متماهين ضاعت ملامح التقاطع، بقتامة اللون الأزرق.. وغابت تفاصيلهما كعلامات هارقة، تحتل الجزء الأسفل من الفضاء اللوني البرتقالي، الذي اكتساء الغلاف وفي أعلاه.. (الترياق)/ الكلمة.. الهوية الاسمية للمجموعة القصصية ( الثانية ) لأميمة الخميس.

وهي مقدمة الأوراق التسعين، أطل أهداؤها:-

«إلى التي تداركتني بأطواق الكلام..... ومراكب الحكايات، وخاتلت تركيبة السم. لتحولها إلى.... ترياق» ص 5.

وهذه العتبات التي تؤسس المفهوم الدلالي الأول الذي يحتويه (النص السردي) تنبؤاً عنواناً تفسيرياً آخر إرادته الكتابة في الغلاف الداخلي «الترياق» تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض».

وهذا التأسيس الأول للنص على تحديد المكان (الرياض) يقارب مستوى الوعي به كهاضن للوجود الإنساني وشرطه الرئيس وأكثر متلازماته



قابلية للتحويل واختزال المفاهيم والاكتظاظ بمدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال<sup>(1)</sup>.

وبالرغم من أن المكان في القصة القصيرة لا يتيح للشخصية الامتداد والتحول الزمني، واتساع أفاق الحركة والتشكيل، أو التمدد والتأثير، مما يجعل القصة القصيرة، في إطارها النظري النوعي؛ تؤولر للحظة منذ بدايتها وإفهام أو سحب لحظة توترها من منطقتها الطبيعية إلى بداية اللحظة ذاتها، فهي ابنة زمنها لا تتجاوز ولا تقصر عن بلوغه، بمعنى موالاتها تطابقاً لحياتها الفعلية، ولمساحة وجودها الفعلي وتحققها الوجودي.

وقد أرادت الكاتبة منح المكان قيمته الوجودية واسناده الدلالي الرئيسي؛ لحواراتها النصية في تحديده المعياري في العنوان التفسيري للمجموعة.

ويحقق تصور المكان على هذه الهيئة؛ جامريته الضمنية لاحتواء شخصيات القص وحكاياتها؛ بقدرته على إفرازها نوعياً، وما يقتضيه وجودها في الزمن المتلقي من صيرورات متحركة ومتصاعدة، تتوالت على إنتاج النماذج الشخصية، واكتفاء طبيعتها الوجودية سواء باستلابها، أو مدحها بالزخم الإنساني والحضور في المشهد الحيائي. وتحويله إلى مكان طارد للشخصيات لحظة تحققها الذاتي والوجودي، نتجة للمعايير الاجتماعية التي ساعدت على تكوين الطبقات والتناقضات الكائنة في التركيبة الاجتماعية، مما يجعل المرأة في هذه الحكايات تشمر بهامشيتها وتبعيتها وفقدان ذاتيتها، وبالتالي صار الفضاء البوحي مكاناً بديلاً ومتفهماً لهذه الاحتقانات.

لنستجلي الحكايات تلك الاحتقانات المكبوتة، بتدوين مسافات قراءتها وتحليل جغرافيتها النفسية، وتشخيص حالتها الراهنة بوعي كتابي يتعالق مع الشخصيات ويستدر زخمها النفسي، ويمتد بديلاً للشخصية عن مكانها الطارد، إلى فضاءها الإنساني، وهو ما تتمركز البنى الحكائية عبره على ثلاث ركائز:-

- 1 - الرياض (المدينة) / المكان الطارد والحاضن للجغرافيا النسوية وتحولاتها.
  - 2 - (المرأة) المعبر عنها بـ (النسوية) لتجسيد مدلول عرقي جنسي يخالف الأنثوية، ويخرج من حقلها الدلالي، تأكيد على كونه الوجودية.
  - 3 - الحكاية، كمكون لفاعلية الشخصيات، باعتبارها وحدات دلالية، تكون السرد وتمثل شرعية تجاوز الجغرافيا كتمط مهيم وطارد.
- ومن هنا تدخل المرأة نص الثقافة بكونها إنساناً تعلقه هموم كثيرة، قد تكون منها قضية التثقيت إزاء الذكورة وضعفه ومحاولة تمظهر الرجل بالرجولة<sup>(2)</sup>.

وهي الفرضية التي تلفيها (الكاتبة) بدءاً من مفهوم التلقي، عندما نصت على (النسوية) كهوية جنسية لشخصياتها؛ تمتعها أحقية التعبير والتفكير، ومن ثم الإنكتاب **والتكوين**. وأضمة (الرجل) هي دائرة القمع والسلطوية.

ويؤسس هذا التصور رمزيته الضمنية في لحمه الفضاء السردية.

فالرياض .. ونملاؤه هما بنه السرد المتجلية عبر القصص والحكايات..

الرياض.. المكان.. هي تلك الثيمة المطابقة لوعي الذهن بما تفرزه الذاكرة الساردة.. وما تستبطنه من أسرار.. وهو المكان.. الذي تفضي الساردة بتضاريس نسائية؛ هذه التمرجات والانحناءات والمضائق والسهول والشواقي والمكامن التي سترسم الكاتبة جغرافيتها، والتي ستحدد طبيعتها ومناخاتها عبر قصصها، لتخرج من مكن السر إلى تجلي العلن المكتوب عبر الكتابة..

(التضاريس النسوية) للرياض، تأخذ تصنيفها المعيارى بدءاً ليكون لمفهوم المكان الطارد، عمادة الموضوعي المتجلي والواضح، وليكون لتلك الحالات النسائية نطاقها الحيزي العلن، مما يفصح عن حالة شديدة الوثوقية

والتماس بالمكان وانتثاقها من مكان معلوم (الرياض) إلى هضاء، كان مضمرأ  
هي طيات الذهن النسوي، المحترز بالصمت والسكوت. و(التي تداركتها  
بأطواق الكلام ومراكب الحكايات)...؟

تظل مجرد (.....) نقاط أفقية تحيل إلى إخفاء اسم المهدى لها  
واعتبارها الشخصي الحقيقي، وظهور (وصفها) الدال على أهميتها للكاتبة،  
تلك الأهمية المكرسة والمفتوحة لتعدد الاحتمالات والقراءات، فهي من (حولت  
تركيبة السم) إلى (ترياق)...؟

وفي انتقاء المفردة، ما يحيل إلى ليحاصها غير المتداول نسبياً هي  
أدبيات التمهيد الأدبي؛ لندغم المدلول الابهائي مع حاسة انتقاء العنوان  
(الترياق) لئمة الدلالة، تضي على التجنيس الحكائي بعداً يطاول أسوار  
(الضاريس) المتخفية هي هوية السرد ومضامينه، والقائمة بمهمة الكاتبة  
(أميعة الخميس).

وتتشدد المتبآت النسيبة دلالة موازنة لحضورها الثقافي ككاتبة وقاصة  
جديدة - بحسب دلالة المتبآت - بأن تستهين الضاريس تفاصيلها، وتحدث  
عما تعرفه عن (نساء الرياض).

فتحت عنوان (عن الكاتبة..) وثقت الكاتبة شهادات نقدية على تجربتها  
لفادة السمان وعبدالله الغذامي وآخرين.. كان أهمها شهادة الغذامي. المقترية  
بشدة وحساسية قرائية.. ناهضة إلى خبيثة هذه النوعية من الكتابة..؟

«إن المرأة عند أميعة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ولكنها لا ترفض  
التعبير ولا تفر من الكشف إنها تطرح نفسها بوصفها جسداً قابلاً للقراءة  
والتشريح، ويوصفها حكاية قابلة لأن تروى، وسمحت للكاتبة بأن تدخل إلى  
دهاليز صمتها لتعبر هذا الصمت، وتستطلق الذاكرة ثم ترصد حيوات أولئك  
النسوة، وتسرد لنا حكاياتهن...» ص 7.

فشهادة الاسم الابداعي المرن غادة السمان، والاسم النقدي الكبير  
الغذامي، بأبويته للحركة النقدية الحديثة وحضوره اللافت فيها، وتماسه

التفصيلي (المرأة واللغة) يجذر أهمية الدلالة النصية الموازية لهذه العتبات، ويتجاوز بها الملح التزويقي الدعائي، إلى المسبر المعرفي النقدي، في إنجاز أمية/ الكاتبة.. ولعل تشخيصه الدقيق للتكوين الدلالي لإنجاز الكاتبة؛ يتأتى عبر محاور تشخيصية للبنى المفاهيمية المحركة لتجربة الكاتبة وهي:-

1 - المرأة، بوصفها جسداً قابلاً للقراءة..

2 - تقجير الصمت..

3 - استعطاف الذاكرة..

4 - رصد الحيوات..

هذه البنى التي تمتصها شهادة الغدامي النقدية.. وتوصل أبوتها النقدية؛ وإزاحتها من الأبوية الحاضنة.. إلى الصياغة العلمية/ النقدية، تفسح للقراءة مهاداً قبولياً ونظرية استيعابية.. لما تحمله الحكايات والقصص من حالات وقضايا وشخصيات، وكان الغدامي العتبة (النصية) الأهم؛ يأتي في النسيج الكتابي لأمية مفتتحاً ومختتماً..! حيث أعادت إثبات شهادته بنصها كاملاً في الفلاف الخلفي للمجموعة..

والكاتبة التي تحفل بهذه الامتثالات من القيم النصية الموازية، بدءاً من الدلالة الضمنية، التي يفتح بها التلقي (المنوان/ الترياق) والذي يستدعي افتراضاته الدلالية، بأن سبر الموالم النصوية وكشفها يعد (ترياقاً)، يشفي وجع صمتها، وانزياحاً تلقائياً إلى انتقاء عناصر (نصوية) من حيز مكاني، تتضاعف قيمته الدلالية، لانفلاقه دون الانكشاف.. وتوالي تجسد عتبات متعددة، تحول بين القارئ وبين الولوج القصدي إلى النص السردي..؟

وبهذه الاعتبارات النصية الواعية بإشارة العتبات، فإن الكاتبة، تترك أهمية ما ستحدث عنه.. وخطورة ما ستقاربه..! بل وتجسيدها المتمثل في انتقاء البؤرة المكانية.. ذات الدلالة المستفيضه في الشهرة والضوء والغموض والطبيعة الديمغرافية لها (الرياض) 19..

- فهل قصدت الكاتبة منه؛ إحاطة نصها بهذا المدى الجاد من الدلالات الموازية، والمتضامة في سياق يكشف بعضاً من مضمرات السياق القصصي؟..

أم أرادت أن تحض تجربتها المتمثلة بهذه المجموعة، بنسق مغاير لتعاطي البنى المؤثرة والمكثفة في مؤداها ودلالاتها لقضايا (نسوية) ذات تماس بالتركيبة المفاهيمية للمجتمع السعودي، وهي تنصص معيار (الحجب) التي ظلت غير مواتية للاقترب أو الكشف؟.. ولا سيما وتأكيداً على مفهوم (تضاريس نسوية) إلقاء (الرجل) نصياً من حكاياتها.. مع استحضاره كمركزية مهمشة وغير معتنى بها.. بالرغم من اعتباره ضمنياً فاعلاً سلطوياً ومهيماً، وسبباً في طمر تلك التضاريس، وحصرها في منطقة الظل المبهم في التركيبة المجتمعية.. وإسقاط مفهوم الطرد على المكان؟..

فالمكان (الظاهر) الطارد، والرجل (المضمر) المتسلط، والنص المتحقق الوجودي؛ يتواطآن، لحصار المرأة ومفاقمة أزمتها و(تفجير صمتها) بحسب الفذامي، وكأن هذا التحالف الدلالي سينسج تبعاته النصية وإحالاتها، في التثويج على غير نموذج للمرأة المأزومة بحصار المكان وشرطه الاجتماعي ومكونه الرئيسي (الرجل).. وذلك ما يستوجب قراءة (العتبات) وظلالها الدلالية الموازية في سياق ثقافي، تشير إليه شهادة الفذامي ضمناً، وتستوجه مفهوماً غير منطوق، ويتراءى مجرداً في فعل التلقي البدائي.. بالرغم من استدعاء النص القصصي له، وإثباته الكامل لحضوره كمحرك محوري في السياق الاجتماعي العام.

والنسوية وظيفة بؤرية لدى الكاتبة تتخذ من (وفاء، منال، نهى، هيفاء، فضة، لمياء، مشاعل، نوره) نوعية لا يمتد بإنسانيتها كمستوى وجودي؟.. بقدر الاعتداد بهويتها النسوية، ويعدّها التجنيسي.. فهن رموز (الجغرافيا النسوية) للمكان (الرياض).

فالمكان الطارد يرسم نسقاً مشتركاً لهذه الذوات النسائية. وفاعليته

الطاردة هي السبب الرئيس في تكوين الهوية النسائية لهن، بالرغم من تباين خطهن السردي ووجودهن النصي. وهن كواامن الضاعلة الحكائية في القصص المسرود، وتصبح فاعليتهن سمة مكانية، تعبر عن الحالة المجتمعية للمكان المأزوم، ومرداته الأدبية والاجتماعية، وتحولاتهن في السياق السردي عبر التجزيء القصصي، يتضام لاحقاً بمحورية الحضور الفعلي في المشهد الحكائي..

وبذلك تتجاوز الكاتبة بهن أفق التلقي العادي، الى مركزية مضمرة في صامها المجتمعي وتقصد العبور بهن الى مستوى فعل التدوين والكتابة.. في متواليات مجزأة، لكل شخصية منها، تستبطن قضية متماسة ما بين الذات بوصفها الفردي، والضمير الجمعي الذي توحيده قضاياهن المتشعبة ولأن الشخصيات العديدة للقصّة، تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها داخل الممثل بالذات **تستطيع أن تمتص** شخصيات مختلفة، بحسب (رولان بارت)<sup>(2)</sup>. وهو ما تتمثله نصوص المجموعة كسهاء عامة لفضاءات شخصياتها؛ ويتمثله على نحو أكثر تكثفاً نص (البهنة والحجر) ص 85. في تعدد شخصيات الخمس، وإبدالها للصيغة الحوارية القصصية.. واستخلاص الحوار لرؤيتهن؛ في إطار توازن السؤال والجواب، والحركة المسرحية على (الخشبة) الموصوفة بالأجزاء، والتي تكون المدخل المفاهيمي والدلالة البعيدة لضوى الحوار السردي، وتوازن مستويات اللفة القصصية بين الوظيفي اللغوي/ والجمالي.. القبض على لحظات نفسية بعمقها، تستقصي مخزون الشخصية إزاء الموقف الملن بالكتابة.

بينما تتمكن من تجذير التكتل الفردي لبقية الشخصيات، وفقاً للحالة/ القضية التي يكتتها السرد، وتمثل بنه الحكاية. فشخصياتها المستلة من النسيج المجتمعي.. تتألف بنواة المكبوت والمضمر في النسيج ذاته، وتقاربهن السردية بينيتها المستجمة للنقيض والمترادف والمتراكم، بنتائج المستوفاة من مركز اللفة الحكائية، ليس في السياق الانطباعي أو الحوارية المجرد، وإنما بتوتر الاحتشاد النفسي، وتشكيل أجزائه الوصفية.

## النص / الحكاية

صوت الحكاية، هو ذلك الخيط الذي ينتظم سيرورة الحياة، وينقل أحداثها وينسج تموضعها في السياق المجتمعي، ويكون مادة وجودها وتظهرها، وانيمائها من صمت المكان (الرياض)؛ بمعنى أن الحكاية وعبر تشكيلها السيموطيقي، تحول المكان الطارد؛ إلى فضاء مخترق بها، تتخلل أصواتها وشخوصها صمته، وتتجاوز شرطه الاجتماعي؛ الذي يجعلها جس مكابداتهن مرتعناً في دائرة الاعتقاد الشكلي، ووجودهن الدوني بنظر الذكورة المهمة، والمكانية المحكومة بنظامها القيمي، وهي معطيات تجعل من الصوت الحكائي السردي؛ فاعلية تتبين مسارها الناجز بمقدرتها على استجلاء مكان ذلك الصمت، وتقدير طاقاته المكبوتة، وإعلان سرية الصوت الهجسي وتوثيق جغرافيته الإنسانية، بفاعلية تتوازي أجزائتها؛ بين صوت الحكاية السردي، وصمت المكان المنضوي تحت هيمنة الاعتقاد والسرية.

وهي عناوين النصوص (التسمة) التي تحتويها المجموعة؛ إحالة ظاهرة إلى (المرأة) ما عدا نص (الخصي) الذي استدعى الإحالة جديلاً وإن لم يعبر عنها في لفظه المجرد...؟

وإن كانت اللفظة تستدعي هالاتها الدلالية المستوحاة من السياق الافتراضي.

وفي نص (فتاة الـ (كما يجب) نكوص حلم (هيفاء) من الزواج السعيد وتبدد مظاهره، في كنف الزوج المنغمس في دوامة التقليد الذكوري، المتخفف من أعباء اعتبارات الزوجة «في اللحظة التي هم فيها المساء الخريفي أن يهطل على فيلا الورود وأخذ العريس مجوداً يعبي جيوبه بمحفظة وجواله وسيحته ويتأهب للخروج، فسأته بنزق وهي لا تزال مضمضة بدلال شهر العمل:

إلى أين؟ أجابها وهو يبدو منهمكاً في مهمته: إلى الاستراحة، ص 12.

لتبدأ (الحكاية) من مشهد الاصطدام بين إرادة هيفاء ومستوى وعي

الزوج، واعتباراته التقليدية، وتلاحق الكتابة مكونات نفسية هيفاء بالوصف  
الاشاري المثار للحظة، المتحقق من الاحاطة بالموقف، وتقنيات تداعيه الداخلي  
هي وعي الزوجة:

«عجينة الوقت التي ترتقي بين يديها كل ضحى، لرجة ورخوة وصعبة  
التشكل» ص 16.

ويقودها تحليل الوقت الفارغ في حياتها، إلى استرجاع أسماء  
الصديقات والزميلات، أو للجوء الى أمها تحديداً، لتجد لأسئلة فراغها -  
التي كونها زواجها - إجابة بلا جدوى؟

فهذا الاثر النفسي التعويضي لدى هيفاء، المنزاح من أزمة الموقف  
وصعوبته، إلى محاولة البحث عما يسده أو يعوضه في أسماء وعناوين  
الصديقات، لهو وصل دلالة الحصار الذاتي وهيفاء كنموذج معبر عنهن،  
تستثمرها تقنية الحكاية بالتشكيل الوصفي المبرر بشعرية نافذة إلى جواها  
النفسية.

وتتمحور محصلة هذا المازق، عبر ومضات تعبيرية مكثفة وبإيحاء  
دلالي يستجلي المكونات المنازعة (لهيفاء)؟ والذي يحيل عبر التوزيع الوصفي  
المحلل، إلى دواصة سام وحيرة دائمين، يهيئان يومها إلى بحث نهم عن  
الجدوى أو التفسير المقنع.. للأسباب؟

ويبدو تراكم التقليد الاجتماعي أكبر بكثير من تلك الاسئلة،  
ومستعصي على الولوج في اجابات مقنعة، وتستعيد ذكريات شهر المصل،  
والذي يستحيل الى جروح أمام الواقع العائلي الجديد، فتتمتصفي الكتابة  
محصلتها في وصف جراح وحقيقي يشف عن مدى الفراغ الوجداني في نفس  
هيفاء «وتتطلق في هذه الحياة شهاباً بدائياً وجامعاً ولا تتمد بنا الحياة إلا  
عندما نغرق من بوابة الحزن» ص 19.

وهذا التبشير الدلالي للسام الحياتي كمفهوم تتوزعه الجغرافيا  
النسوية.. يجد له نموذجاً في (إيقاء) وسيطال أخريات..!



(لتظل) فتاة الـ (كما يحب) تعريفاً مغايراً يستدعي أمثلة أخرى بينما ينفرس في غصة (هيفاء) بديلاً وصفياً للعبارة الاعتيادية الغبية التي تنصصها الكتابة..! امعاناً في تكثيف دلالة الشرط الاجتماعي الماهول بإسقاطاته.

هيفاء المبطنة الرقيقة فتاة الـ (كما يحب) لاتتمتلك سوى (مبرة) وحيدة للأفلام الرقيقة الرقيقة، ولكنها لاتحفز المواقف عميقاً في هاليز الروح، ص 19.

فهذا الاقتصاد التبصري المكثف، يكاد يختصر ويرمزية موحية، عمق حالة الاغتراب الذاتي في روح هيفاء.

إما البحث عن ذخيرة احتمال الواقع أو العودة إلى بيت أهلها.. لتطالها نموذجية الشرط بذلك الضر من القسوة المتناهية في الارتهان للاعتبارات الاجتماعية، دونما اعتبار لجروح تفكيرها، المكتسبة لون استشفاف حميم لهواجس امرأة.. تعيش ضراوة وحدة قسرية في منزل تكمل سيفساء جماله المظهري.

ويبدو هذا النص مدخلاً دلالياً تؤسس له دلالة المتبات، وتراكم من نماذجه بتعدد نوعي، يكمن في نماذج اجتماعية نسوية أخرى في مشهد المكان الطارد، والمندغم في ناموس الحياة ومقتضى البداهة المرفية.. الذي يبرز في نص (عنوان منال) الذي يطال شريحته اجتماعية مغايرة في هويتها.. وإن كانت متألفة في النسيج الاجتماعي للرياض.

فمنال الفتاة الشامية تغادر الرياض إلى (تورنتو) وتتبادل الرسائل مع صديقتها (وفاء) لتكون الرسائل النص المردي المعبر في هعواء عن تفاصيل العلاقة وعمقها، ويعبأ بمغفريات الحياة الجديدة، ويسترجع ذكريات الإقامة في الرياض وسنوات الدراسة، وتبزغ جنبلمة المكان، بين حيزين جغرافيين، يتعاسان مع (منال) المشترك الرمزي بين المكانين والشخصي بين عالمين تستوحى أخيلتهما الذكورية، وواقعهما المتضاد عبر الرسائل. بإشارة

الزمن، إذا تمثل الرياض المكان الماضي زخم الذكرى والحميمية، بينما تمثل (تورنتو) الحاضر والغربة الحتميين، وتشير الكاتبة بارهاص مفهومى متلبس بحالة إيماء، عن وضع سهامى وإداري طال المنطقة وكان فضلاً دراسياً ممتناً ومعتماً بالتفاصيل الفرائبية حول (منطاد) كنا نلاحقه وينت بداخله أنفاسنا المتحمسة الساخنة، وذلك قبل أن ينفجر إلى مرق وشظايا كانت منال المتضرر الرئيسي منها، ص 21.

(فالمطاد / الحلم..) الذي يحقق رمزية الرغبة في الهروب من المكان ليجدن ملاذهن بالمطاد (الحلم) بالفكاك من أسر المكان؟

حلم سرعان ما تغترقه سهام الواقع الاجتماعي وتفجره ليتحول إلى (مرق وشظايا)، لتكون الرسائل معبر الالتقاء الوحيد بين منال ووفاء، العلاقة الحميمة بين تلميذات الفصل الدراسي، وتجاوزهن أزمة المكان وظلاله النفسية؛ إلى الالتئذ بالحلم، واسترجاع لذة تفاصيله بالرسائل:-  
 ووفاء:-

ماذا أبثك الشجون إلى الشكوى؟ كيف أنت؟ أكتب لك هذه الرسالة والساعة لديكم الآن في الرياض الخامسة والنصف عصراً لم أغير ساعتى من توقيت الرياض. لعل هذا هو الرابط الوحيد الذي يبقيني في تواصل ما مع الرياض، ص 22.

هذا التواصل الذي ينبني على المفارقة المفارقة في سياق القص؛ لتمثل الرسائل المتبادلة، مادة (الحكاية) تبدأ من الرياض، وتمتفيض في إثنان الذكرى بالتفاصيل الحميمة المفرقة بشجنها والمؤلمة في آن..

وتصف الكاتبة في مهاد أولى يعزج بين التذكر، والموقف المباشر، ظلال المكان (الرياض) على سحنة منال المظهرية وعلى تكوينات داخلها النفسي، وتعمل ضراوة المكان (الجغرافيا) على (منال) المفهية قسراً عن الرياض. الذي أطل وجهه الظاهر بالذات الانسانية التي تمر به كمحطة في رحلتها.

فيما تظل المدينة/ كوعاء لمخزون الذاكرة طيفاً مؤانساً تحققه لحظة الذكرى الحميمة.

«كانت تضع أحمر الشفاه عنابياً غامقاً، وترفع شعرها عن وجهها بطوق أسود متين ليمسك على ظهرها، فتبدو كسبانيا (نجد) اللواتي أوزن بمد سني الطفرة» ص 22.

وتشي تفاصيل الرسائل الثانية بهوة البعد الجغرافي، وتند لتعلق عن بعض الظواهر الاجتماعية المتباعدة بين المدينتين (الرياض وتورنتو) لتعود تفضي بشيء من تفاصيل الإقامة الحميمة في الرياض، وتصل إلى بؤرة جرحها (عبدالمزیز) أحد نماذج المكان ولون وجهه الخفي، ومعنى من معاني ضراوته الطارده، وحيث يمثل محصلات جاء الحثيات، الذي ارتبط عاطفياً بمنال وأذاقها لذة الاحلام.. محققاً بها ما يكفل تفوقه الفحولي ونزوله النرجسية..! لكسر الشرط الاجتماعي الداخلي مسار تلك اللذة ويحولها إلى تكريات، تجوسها رسائل (منال) وتنكثها (وفاء) البصيرة بتلك الاشتراطات..؟

تسمة وعشرون عاماً قضتها الفتاة الفلسطينية منال في الرياض «بينما أشعر أن منزلي هو شقة في الطابق الثالث داخل عمارة. في شارع الخزان تجاور حديقة الفوطه التي تضيء أشجارها في الثلث الأخير من الليل عندما تحط فوقها عصافير الوله النارية عائده من رحلتها السرية بين أحياء المدينة» ص 25 - 26.

والشتات الذي ينذر بمواقبه الاستباقية ووالدها يردد «صحن رزقي انكسر بالسعودية» ص 31. واحتدام جرحها المضني وهي تقنات ذكراها.

«آه.. كم سفحت من قوارير كرامتي بين يدي عبدالمزیز وأنا ألح عليه الزواج» ص 30.

مجتمعات متباعدة، وأزمة وتكريات يبلها حبر رسائل (منال) وهي

تسترد ضنى ذكراها، وتبمات تفصيلية هي بنه الصرد القصصي تستوجبها سياق الرسائل المتبادلة، تكوّن مزيجاً من شعور الغربة المر.. ويقايا ما تجنر في الذاكرة من تفاصيل..؟

واضمانات وصفية تعيد تشريح مظاهر اجتماعية مفرغة من محتواها القيمي، هائلة بقشورها وتجاوبها الممعة بالبذخ والخواء.. وتحقق بذلك الاستشعار الدقيق لوناً مكانياً يصبغ ماحوله بقشامة السلوك وشوها الطارد لكل قيمة انسانية واصطدام الواقع النفسي/ الذاتي للشخصيات في إطارها العائلي بشروط حتمية ونفسية لاجتمع تضيع علاماته الفارقة..!

تحظى (منال) بقسم مؤلم منها، وتعبّر رسائلها عن بعض تبمات، وهي غير موصودة بهداة المصير ونهاية الاغتراب..؟

مسانويف الآن.. ويانتظار رسالتك هذا عنواني.. إلى الآن مازلت أطمح بأن يكون نهائياً.. إلى أين؟؟  
هاها.. لا أدري..!! منال 97/3/26، ص 31.

وتوجز تقنية الرسائل وعي الكاتبة بقيمتها الفنية في ترابط التشكيل السردي، والتمبهر عن تأزم شخصياتها، في الحاج على استيعاب حالات الاحتقان وحصار المكان واشتراطاته الطاردة.

ويبدو اجترح الكاتبة لموضوع النصيخ الاجتماعي العربي في مجتمع الرياض، مؤكداً على هويته الوطنية، بكل امتيازاتها وتقويها وتبمات تشهيتها بين الوثام الانساني غير المعني بتقسيمات الهوية السياسية للناس.. وتمازج عنصرهم الانساني بهذه الشفافية من العلاقات..

والتي يعبر النص عن مصائر المعذبة، واكتواء هذه البنية المهيمنة بنطاقها الوجداني، بنتائج لا تدخل في صميم تلك العلاقات ولحمة تماسكها العاطفي، ودخول عناصر يعينها في حيوات خاصة، لها إرثها الاجتماعي ومواصفاتها التربوية، ونمق تركيبتها النفسية.. ليلم النص بكل التشظيات

التي تمسفر منها حياة (منال) هي الرياض المحتواة في النص على نحو استقصائي يستجلى دقائق شخصيتها الفكرية والعاطفية.

ويلمح بذلك الى تنوعات مرضية، يتركها المكان بعنصره الشخصاني الفردي، المتغلل في نظام تلك البنية.

وتبلغ الكاتبة شأواً متمالاً في اقتناص مكامن الاجتماعي الوصفي، في هيكال البنية الإنسانية لنساء الرياض، والتي تمثل (منال) أنموذجاً ينجم معه، في تلاقيها مع (المكان/ الرياض) واستحقاقات وضميمته الاجتماعية. مستنفذة قدرأً من استرداد الماضي الغريب لمنال، واشتراكها مع وفاء في (الحلم) المنطاد الذي كونه سنوات الدراسة الجامعية.

وتختل انشغالاته المعنوية بما تلي تلك السنوات، من نار النأي والانفصال، وهي تحمل في ضمنيات التفاصيل السردية، تشكيلات من التعابير ذات العناية بوصف الحالة الإنسانية للمرأة، وتفرس جغرافيتها المكانية، لتلقى بهذه الضمنيات، في سياق قصصي يلتئم مع المساق العام للبنية الدلالية في المجموعة..!

ويبدو السفر وترك المكان كناتج ومبادل موضوعي لمزاجه الطارد، الذي لا يتحقق منه سوى التتبع في مستويات الشخصيات وظروفها، مما يواتر من تمدد بدائل البوح والفضاء البديل الحاي لتأزمات المكان وشخصياته المكبوتة.

وهي نص (سورها العظيم) ص 37. تميد الامساك بخيط سردي، أومات إلى نسيجه في نص (هناك أله كما يجب) ولكن على نحو معني بنماذجه وبنفثة عمرية.. تقارب بها الكاتبة استدخال بنية الحجاب الاجتماعي، على ممارسة مفروسة في مواضع المجتمع، ومستوفية لشروطه الوجودية..

و.. (سورها العظيم).. العبارة المتكئة على رصيد سردي مأخوذ باقتناص حالات تفكير تأملي لا يستوي على تفاصيل مظهرية/ شينية.. بقدر اختصاره مسافة نصية تصل إلى عمق مفهومي.. متجذر في المكان..

فطقوس حياة منزلية مترفة، تعبر عنها الصيغة الوصفية في النص؛ يجعل من (سورها العظيم) شفرة تلك جحيم التفكير بمصير يومي، محاط بتأملات تفرضها الحالة الراهنة.. وانقسام ساعة اتخاذ قرار بسيط، يومئ بثيمات لا ترضي الزوجين - هي ماذا لو أخبروا بنلتهم عن تفاصيل بداية علاقتهم الزوجية...؟

فالجمالية التي يؤثت بها المكان والتي تتم عن مستوى الشخصية المبعثي، لا تخرج من نطاقها المظهري وفقاً لشقافة المجتمع وتقاليد الأسرية، بينما لا يحقق على مستوى القيمة الداخلية والتعاملية إلا تزويقاً لحالة الحصار، ووعورة التضاريس الاجتماعية، والتماساً قنياً لتمدّد نماذج الشخصيات النسوية المثقلة بإرث المكان والراغبات في الانفكاك من أزمانهن التي يخافن المكان من ضراوتهن. والتي تحاول المرأة المحاصرة بالسور العظيم الخروج اختراقه، بمسايلته (فلماذا لم يمد برغب في التحدث عن هذا الموضوع كأنها نزوة صبيانية يكفكفها بخجل) ؟ ص 44. وتصبح قصة العلاقة وسببها فزاعة.. لا يرى الزوج أن البنات يتقبلن تلك الروح التي أفرزتها، أو بالحيثيات التي أوجدها...؟

لتظل ذات السور تغاثل الرغبة في استعادة وميضها الذكوري بأحلام هسرية - تخضع لها برغبة صادقة، وترتاب من انكشافها..!

«لم تدعه يحمل سلة تباريحها ومروقها وهو خاضع لشروط المقايضة المجتمعية بإخلاص ونبل.. أعطنا انضباطاً وخضوعاً نفسح لك مكاناً بهننا...» ص 44.

فهذه المحصلة التفكيرية تقوض مفعلية الحياة المترفة التي تنعم بها، وتعلقها بالسور العظيم. الذي تبتنيه الحجب الاجتماعية ويمثل موقف الزوج التفسير الواقعي لها. ولكنها لم تنتظره خلف بوابة المجتمع لقد قابلته عند (عين الماء) عين الماء السرية التي تسقي صبايا الرياض. الهاتف.. قصص حب وهجمات الأخوة وتريصهن وهجر ولوعة وفضائح وخيبات والدماء التي

تتعرض بتوقع الرنين وانتظاره، وعلى عين الماء السرية تقابلاً وبعد مخالطة ليست بالقصيرة تزوجا... ص 44. لتعبر بهذه المجتزأ بوصفيتها الفائقة الدلالة معنة التفكير في إطار اجتماعي.. يتقن ضوابطه واحترازاته، وفقاً لوحداث شاعرية أحادية ينقسم الإيمان بها ذاتياً، بحيث تمارس في حدة سرية، لا تنهض على إيمان جماعي بصفتها وجنواها.. وتكتف معارستها مسببات مجتمعية، أحالت إليها بوصفها منفذاً للممارسة الاختيارية؛ لما تراه الذات حقها الإنساني المعتبر، في حين يستمنعها الرجل حقاً احتباطياً مفائراً... ملئاً ذكوريته المهيمنة على استحقاقات إنسانية للمرأة.١.

والكاتبة التي لا تفصل في مكالمة هذا السلوك كأساس قناعي في المجتمع.. وإنما تحلل مظاهره على شخصياتها، وتتوغل في التعبير عن مساحات نقال مجتمعية مهيمنة.. تمثل ذات (السور العظيم) واحدة منها، تستوفي ببراعة وصفية افتتاص التكوينات النفسية لشخصيات نسوية، تمثل وحدة من وحدات الجغرافيا النسوية المستهدفة بالقراءة القصصية.١.

تلك القراءة التي تبلغ بنص (سورها العظيم) مستوى.. يختار بنية التفسير المعلن والحوار الشفاهي المدون.. بعد أن يمحى السلوك الواقعي للشخصية.. في إطار أحادي تمثل الزوجة بنيتها الوحيدة. عبر ذلك التفسير الموهي الذي يتقصى مفهوم وجداني متدقق في وصف (عين الماء)، في اكتفاء تعبيره إشاري شديد التماس بوعي المرأة بأن عين الماء بتلك الدلالة متفلسها الوحيد...؟

وتعني الكاتبة في الاحتشاد الوصفي المعبر عن شفاهيته.. لتصل إلى المكونات الأولى في شخصيتها دونما افتعال توتر جانبي.١.

بل إيمان في استقصاء المستوى النفسي وشحناته المتناقضة «سورها العظيم» يمسك أليماً ويتحول إلى صخر صخراوي مقدر ويدق ويشعب أحياناً. حتى يكاد يتحول إلى جناح هراشه. ولكنها ثبت أرواحها. في كل الاتجاهات. تبحث مرايا جديدة حين تطالها يجب أن تتعرف إلى نفسها... ص 45.

وتستثمر الكاتبة الأحياء الشعري للغة، وحساسية انتقائها لصياغاتها؛ لاحتواء الموقف النفسي، واستيعاب حيز الفعل الواقعي الممارس.. مختصراً في جمل تعبيرية لا تترهل اللغة السردية، بقدر امتلاكها حبكة صياغة فنية.. تقتصر شخصياتها بعثق، وتنتقي حالات التوتر المشحون بطاقة منفلة.. مسجلة بتركييب تعبيرية.. تمثل الشخصية، ويمثل منطوقها النصي ركني تمثيلها للبيئة القصصية بوعي يعبر عن مقدرتها الوصفية، التي تشكل أبعاداً تكوينية في شخصياتها، ومسحكات بشرية، متعددة الصروف، إلا أنها تشدها لبؤرة المكان الطارد..!

الذي ارتأت أن تجعله الثيمة الأساس.. في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي، المتعاس مع الديمغرافية في نطاقها الانساني الشامل وفي تمثيل آخر لجرائها على اختراق الحجاب المجتمعي. ونطاقات نماذجه يمثل نص (الخصي) وحدة في المنظومة السردية العامة في هذه التجربة القصصية..

وهي السياق المكاني ذاته.. وفي بؤرة تفاصيله المخبية عن النظرة العفوية، التي تحتاج فنية التعامل معها، قدرة على التقاط مشاهد ذات خصوصية إنسانية، مغايرة للنظرة الطويارية المحملة بنتائج الموميات.

ف (الخصي) لم يكن سوى السائق المكبل بطبيعة وجوده المهني المتدني في سلم التراتب المجتمعي، والذي تقلص الكاتبة سهله الذكوري، وساملته الفحولية الى داخل قمقم مهنيته المعتيرة دوناً في الوجدان الاجتماعي.

تثير ذرات حضوره الرجولي في فضاء السيارة. فانكش الى أقصى المقعد.. وهو يريد أن يكون حوذاً. ولكن كيف أجعله حصاناً، ص 47.

ويطغى الحضور النسوي في النص، ليجد متسعاً للتمدد في الفضاء السردية.. وتجل الكاتبة من ممارسة الفتيات في السيارة مع السائق، مشهداً ينضج بمعطيات ونتائج تلغف حول الشرط الاجتماعي؛ وتسقط في وعين، وفي المساحة الأنية التي تستوعب تلك الممارسات..



لهنتز عن أنفسهم الحق المعتبر في الممارسة ١. حتى وإن كان (السائق) المين الرقابية، التي يستخدمها الشرط الاجتماعي لقمع حريتهن المبتقاة، فيما تلم الكاتبة بأطراف هذه الاشكالية المجتمعية، عبر احاطتها بظروفها الاجتماعية الإنسانية ١. هي خضم بيئة اجتماعية متخمة بتعدد الرقابات وصرامتها، والنزعة التسلطية في تعبيرها عن دورها وممارستها له. وما ينتج عنها من مظاهر تنفوس داخل المستقيم الشرطي للمجتمع، لتصبح طبيعة حسراً لما يريد، وتلتف حول تفاصيل جزئية في المدرك من السلوك اليومي، مكونة لها نطاقاً من التشبوه، حتى تتطور إلى حالة تعالجها بتتبع انعكاساتها في لحظة وجودها، تاركة لفضاء التلقي.. فهم استتاجية غير منصوص عليها وإن كان حثها في التعامل مع النص؛ تأويل ينطلق في ذلك الفضاء، وإن لم يكن بالعلنية ذاتها التي يستوحىها سياق نصي آخر.

## النص/ اللغة

تستند المساحة الكمية للنصوص على نسبة متوازنة، مثلما تتوازن في انتقاء الفعل كوحدة مكونة للجملة، بما يمكن وصفه بطغيان الجمل الفعلية على سياق النصوص، ويكون (المضارع) النسبة الأكثر في تركيب هذه الجمل، فلا يخلو سطر من فعل مضارع، في إشارة إلى واضحة إلى فاعلية الزمن السردية وتحققه على نحو يقيني لإرادة الكاتبة «فالزمن المضارع لا يشير إلى زمن محدد ومعين، وإنما هو مضارع للاسم، وتأتي مضارعه للاسم من ناحية، حركة أخرى وحين أراد المرب أن يدلوا على زمن هذه الصيغة، أشاروا إلى الحال والاستقبال، في هذه الصيغة، متروك للنص تحدد القرائن والإشارة»<sup>(3)</sup>.

وقرائن وإشارات اللغة الحكائية، تأتي من حاضر المكان.. إلى مستقبل الفعل اللغوي الاتساعي، الذي تمارسه الشخصيات، وترسمه مستقبلاً يستخلصه التفكير والاحتقان بعائلة نفسية معينة.

ولذلك، ينهض هذا الكم من الأفعال المضارعة التي تكررت حوالي (119) مرة، مشيرة إلى حيوية الفعل وتخلقه الراهن لهؤسس مفهوماً رمزياً يتمثل في احتواء الزمن، والضرورة باتجاه حركته، وهذا الاستخدام للتقنية اللغوية بهذا الوصف، يعطي للزمن بعداً دلالياً مستنفذاً من طاقة اللغة، ووظيفتها، إشارة المضارع كرامز للحاضر، المتحقق وجوده، أو للمستقبل المتطلع إلى تحققه، وفي الحالين يستوعب النص الحكائي؛ النظام الصوتي للمضارع بصيغته الدلالية وجنس استنادها (يفعل وتفعل) وبذات الصيغة مقترنة بـ (سوف) أو (بالمين)، وذلك بالإحالة إلى الشخصية الساردة، وهي تنسج حكايتها، وتصف فضاءات انوجادها الحاضر والمتأمل، وهو ما ينقل الحالة من مستوى فعل حركي لحظوي، إلى صياغات لغوية جمالية، تعبر عن ذلك الفعل، وتستقصي مساحته في النفس ومستوى حضوره في السيلالي السردية.

وتتعاثر تجربة (أميعة الخميس) إلى نسويتها بدءاً من الإحالة الدلالية في العتبات النصية.. والعنوان الداخلي للمجموعة، والإهداء.. بما ينفذ إلى البعد الوظيفي للغة، كبيان جمالي، تستدعيه الذائقة السردية (الشعرية) إلى موازاة الاستجابة الدلالية للنسيج القصصي في لغة السرد، وتوازي حركة هذه اللغة في شبكة علائقية بين المستوى المكاني والمستوى النفسي المحتقن في ضمير الشخصيات التي تسرد حكاياتهن، وتقوم الكاتبة بسرد الحكايات كراوية لها بالضمير المتصل، للغائب عن مشهد التكلم والحديث المتواصل، وهو ما يحقق وجودها؛ كمتبصرة بطبيعة الجغرافيا النسوية لشخصياتها، وناقلة لها بفاعلية اللغة والسرد، من المكان المخترق بسيادة الكتابة والحكاية.

وتشف قصصية الكاتبة إلى التلون والتشكل في الفضاء المكاني، بكواشف لغوية تمندها الذائقة المشكلة لها، المراعية لحساسية المفردة وطاقاتها الدلالية، في التعبير عن حالات نفسية وذاتية، يعرضها السرد، ككل متناغم، يمثل بنية مستقلة، تستنفذ صياغاته بصياغات كنائية واستعارية، موظفة في موضعها المعبر عن مزاجها الوجداني.

مستبقى خلف سورها هي الحوت الخريفي ترعى بذورها الكامنة  
ولمار القرع المعسلي آخر معاصيل الصيف وصولاً، والأقمار الشاحبة التي  
تنوس في ليالي الخريف» ص 41.

فهذا المجتزأ الوصفي الذي يعبر حالة نسوية، بكتابات استعارية  
جمالية، تصور البنية الجمالية للغة السردية، وتتراى بدلالاتها الكامنة في  
التكثيف الرمزي، وإشاريته الحرة إلى الجملة المكانية: (مستبقى خلف  
سورها)، وتوالي الإشارة الدلالية للفعل المضارع الذي تكرر في النص (خمساً  
وثلاثين مرة) كراهنية احساس واعى يستشرف المستقبل، ويحقق حيوية اللغة  
التي تتسق مع الاحالة للمكان (السور) فليهاء هذه المفردة بحسب توظيفها  
يوائر معنى الحصار الذي تكابده شخصياتها.

ودلالة المبين التي تسبق المضارع تمد من زمن ذلك الحصار وتحقق  
الدلالة بعمدها الكامل للمكان الطارد، وتمنحه فاعلية ابتداء دلالة ثنائية  
للمضارع؛ لغوية تضعه في سياق الحاضر والمستقبل، ونفسية تكون الاجواء  
الحياتية المحصورة والمحتقة.

ولانتفك تعقد تماثلات وصفية تستقصي لحظات (الفعل) النفسي،  
تاركة مسار منولوجي، يوظف نسقيته البنية التركيبية الخلاقة، بلغة تنطوي  
على محرك الحساسية الشعرية، يتماسها مع المتخيل الجمالي - والتعامل  
الفني لتقنيات اللغة السردية، وتقضي إلى ترسيخ الدلالة في البنية النصية.

على أن تناولها لبؤرة المد النفسي في الشخصيات لا يتكرر بذات اللغة  
والأنفاط، والرؤية ٩.

وإنما يتلون بأطراف الحركة اللفوية؛ التي تتوالد صياغاتها بانسجام  
شكلاني يرسم هضام الحكائي، متمسكاً بؤر العمق المختزل في الشخصيات،  
بنية كشف تجلياتها عبر السرد، متمثلاً على نحو مكثف في نص (البيضة  
والحجر مسرحية من فصل واحد) ص 85.

والذي تعيد الكتابة فيه اعتبار العتبة النصية ووجودها كمحرك دلالي، يستهدف مضمورات يكشفها الحوار، ويجلي لحظات توترها بتوظيف تقنية الأسئلة والإجابات والحوار المسرحي، في مشهديه مكتوبة تتروى من ممين اللغة المتجاسرة على الترميز للعقلاني بالساحر، وأعية بمدلولات الملامات اللغوية، المستظهرة لمخزون الشخصيات، في خطاب هرمي تتوالى تفجراته بدوي يستدعي مزج المعرفي/ بالاجتماعي، ويوظف بدهيات الموروث الثقافي في حركة الحوار، ومعايشة لهاجس المتداول النسوي، من بدهيات الفكرية الكامنة في الذهن الشرقي الذكوري، لإعادة عرضها وتفكيك مفاهيمها وفرضياتها، وتقويضها بالسخرية أو المعيار التحليلي الذي يكشف وهما الفوقي... بحسب الكاتبة! إلى استبطان رؤى جادة ومتجاوزة، تزيج غبار الاعتياد الذكوري عن الهاجس الأهم في وهي (خمس) نساء، أردت أن الكاتبة شخصيات للمسرحية «لأن مجرد وجود هذا الهاجس، هاجس التجاوز والكسر فضلاً عن الانخراط في الوجود المختلفة الموهبة للعرب الشرسة، اعتقد أن كل ذلك عنصر مناهض للأمل الحقيقي، عنصر مشوش أصلاً على فرص الاستماع الحقيقية والنادرة، التي تتاح للمرأة أن تسمع فيها إلى ذاتها وكنونتها»<sup>(4)</sup>.

وكانت لفة (الكاتبة) تلك الانتقائية الجمالية المصغية بصنق إلى الذات والكنينة النسوية، بحيث قاربت متخيلها الجمالي ومتوازيات رؤيتها في فضاء (النسوية) لرسم البصمة النفسية المعبر عنها، بالمهاق اللغوي المتواتر على مراكمة دلالاته، وتشكيل علامات ملقزة، للصياغة الوصفية والإخبارية للشخصيات بدال المروي الحكائي.

وهي تتحدث عنهن، ويبرز ضمير المتكلم في توليف يباشر وضع الحالة على المشهد النصي، ومن ثم مقارنة تكوينها الاشكالي، واستبطان تداخلاتها وأزماتها، بالتشكيل الصياغي؛ المتزاح دائماً إلى كشف التحول الحالتي بمعطياته البدائية الاولى..

والتي تتضمن ضمير الإخبار والمحكي عنه بتملوجات أسلوبية، تستدعي تكويناته الطيفية المشكلة بإتقان، مقدرة على احتواء الأجواء النفسية المختلفة، واستيعابها لغوياً بالصياغات السردية لتأصيل أبعاد الرؤية الواقعية، ولعل نؤكد شهادة الكتور عبد الله الفذامي على (أن المرأة عند أميعة الخميس لا تحكي ولا تعبر ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف).

يجد سنداً موضوعياً في نصوص هذه المجموعة والتي طالتها الكاتبة بالتعبير، ونواتها الرغبة في الكشف الذي يطل عناصر تفصيلية لا ترى وفقاً للنظرة العمومية، وإزاء الوصف المناقبي والتعبيرات العاطفية الانفعالية؛ بقدر ما تحلل دواخلها وتستبان دقائقها التفصيلية، على نحو يمنح هذه المجموعة شهادة من الداخل.

والتعاليق بالنسيج الاجتماعي لنساء (الرياض) والتوغل في البنى التفكيرية وملاذات القناعة **غير المتضامة مع البنى المظهرية**، بقدر استباقها لاصطفاء الاصفاق التي تكون شخصياتها، والتي رسمت جغرافيتها بانتقائية، فهن جميعاً مطلومات ومضطهدات وذوات مستوى واع متعال في استجابته للعلاقة الأسرية النموذجية، وهي تعبيرة عن الوعي بذات المرأة ووجودها، وهن دائماً منحايات إلى جانب التضحية والصبر والتحمل ومتطلعات إلى دور إنساني واجتماعي يستوعب قدراتهن. ٩٩٩

إلى آخر نماذج تلك النمطية المثالية التي تشكلت منها نساء (الترياق). والتي تبت فيها المرأة ضحية للمكان الطارد والسلبى، والمناخ الاجتماعي الحاصر لقدراتها وإنسانيتها، والذي ظل يمارس دوراً قامعاً وملغياً، وأحاديماً يمتلك الرجل زمامه. ويماضد المجتمع والظروف دوره السلطوي؟

وقد كان اقرار الكاتبة الجريء لما يستبطنه الحجاب الاجتماعي من إشكالات، وتجاوز شروط المكان بوصفه محدوراً على الكشف، أو مسكوتاً عنه، وما ينهض بخطابه الاجتماعي من معركات، تهيم بظلالها على الذاكرة السردية، لتجعل منها وحدات نصوصية، تتداخل مع عنصر الميثودراما،

وتفتقد لها مشهداً يعنى بالوصف المقارب، والرؤية السريرية الواعية بمكانم الأداء الفني وتقنيات القصة القصيرة. والتكنيك النافذ الى الخبايا والمضممرات لتعيد نسجه، عبر مقدره معنيه بالكهفيات والبصيرة النوعية في الانتقاء.

## الهوامش والإحالات

- (1) صلاح صالحي، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، الطبعة الأولى، 1997 دار شرقيات، ص 7.
- (2) د. عالي القرشي، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل، الطبعة الأولى، 2000 دار المدى دمشق، ص 61.
- (3) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر عياشي، الطبعة الأولى، 1993 إصدارات نادي حازان الأدبي، ص 75.
- (4) فاطمة الوهبي، احتشامات الواد، سلسلة مقالات في جريدة الجزيرة، العدد 8802 بتاريخ 22 جمادى الآخرة 1417هـ.
- (5) إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، الطبعة الثالثة، 1978، دار العلم للملايين، بيروت، ص 53.



کلام جدید

عن طہ حسین

ARCHIVE

محمد ابو الاتوار

## بين إنصاف البحث العلمي، وإنصاف طه حسين:

أما إنصاف البحث العلمي فيتضح في حقيقة أن ما قاله الدكتور طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) ليس معيلاً لديه، لكنها كانت وقفة بحثية لها أسبابها وعواملها وآثارها.

وأما إنصاف طه حسين فيتضح في أنه رجع رجوعاً صريحاً في كتابه (مرآة الإسلام) عما قاله (في الشعر الجاهلي) وسوف نعتد أكثر ما نعتد على مقابلة النصوص بين الكتّابين.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن منهج طه حسين في حياته الفكرية ومطافئه الإبداعية يقوم على أنه يكتب ما يفكر فيه وما يقتنع به، فإذا انتهى منه كره ورفض الرجوع إليه، لأنه مشغول بقطع جسور الفكر، والإبداع في رسالته التي حملها لنفسه، ولا وقت لديه للرجوع إلى الذي انتهى منه. يقول هو نفسه: «وليس من عادتي أن أفكر فيما أريد أن أكتب قبل البدء في الكتابة مباشرة، ولكنني عندما أملس لا أفكر في شيء على الإطلاق سوى الموضوع الذي يعنيني، وإنني لأكره أشد الكره أن أعود إلى قراءة ما أملكته، فأنا أشعر عندما أنتهي من كتابة مقالة أو كتاب بأنني تخلصت من عبء يشق عليّ أن أتحمّله مرة أخرى». (طه حسين من الشاطئ الآخر ص 39 د. عبدالرشيد الصادق محمودي كتاب الهلال يوليو - 1997 العدد 559).

هكذا كان طه حسين كالإعصار الذي يعصف بصورة غير متوقعة؛ إنه يدمر ليمهد تشكيل الطبيعة حوله في رؤى وأبعاد جديدة غير عابئ بما كان لها من وجود سابق، وليس هذا غريباً على طه حسين، فقد رسم ملامح حادة لهذا الفهم في شرحه لمفهوم النقد، ورسالة ومهمة الناقد التي كان طه حسين يمد فيها نفسه للصعوبات التي تعرض لها فيما يمد في الأدوار التي قام بها



فملاً وكان ذلك في سن باكورة سنة 1911 (راجع كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر - ص 100-108 وعلى الأخص ص 106 وما بعدها - ط دار المعارف القاهرة 1987).

ولا عجب فهو يكتب في بداية سفره إلى فرنسا في مطالع الحرب العالمية الأولى إلى صديقه بالقاهرة محمد حسين هيكل ويدعوه للمعاورة في موضوع حنده له هو: (الحرب والحضارة) واختار طه حسين أن يدافع عن الحرب لفوائدها؛ فهي ليست شرّاً محضاً؛ لأنها تهب الحياة خصوبة ونماء؛ إذ بعد توقفها تهب الحياة تجديداً ونماءً؛ لأنها بعد توقفها تهب الإنسان ثورة في حياته المادية والمقالية؛ كالنخلة الفزيرة ترسلها السماء فتتسرق بها الجموع، ولكن السماء لا تكاد تقلع حتى تكتسي الأرض بخيرات هذه النخلة وهذا الموقف من جانبه يدل أبليغ دلالة على أنه تواق للجديد، رافض للوقوف عند القوائم الموروثة المألوف مهما يكن عزيزاً على النفس ومريحاً لمتعوديه، ومهما يكن الخطر وراء تفهيره، وجرأومه ذلك كله عنده غرامه بالتجديد والشغف بالبحث عنه، والاستهانة بكل ما يقف في سبيله.

وإذا فطه حسين ليس على شاكلة كثير من المؤلفين والكتاب والمفكرين الذين يبدو للواحد منهم أن يعود إلى فكره بالتمحيص والتفتيح، وقد يضيف إليه أو يعدل منه أو يغير فيه، وقد يعلن تفهيره موقفه من فكرة سابقة كان قد عرض لها من قبل بالمعالجة، ولذلك فإنه من الضروري لدارس طه حسين أن يملأ النظر وأن يمحص الآراء والأفكار لديه، وأن يجهد مقابلات أقواله وتتبعها في المصادر المختلفة عنده، ومن حسن الحظ أنني عكفت مع طلابي في الدراسات العليا على دراسة الفكر الديني في أدبه وأنجزت فيه موضوعاً لطالب جاد ومن هنا فإن صلتني بتراث طه حسين ممتدة دائماً من قبل عام 1970.

ويعنى هذا الذي أسميه (حديث الوثائق) أقدمه للنشر للمرة الأولى، ولا أعلم أن أحداً قد سبقني إلى فكرته وموضوعه. وقد عشت مع هذا

البحث وقتاً غير قصير أبحث وأراجع وأعرض نفسي على التدقيق وتلك هي ثمرة المقابلات والمراجعة، وتلك عناصر الدراسة أقدمها فهما يلي:

## 1 - العرب قديماً بين التحضر والتخلف:

يقول طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) ص 20:

«فتظن هؤلاء القوم من الجاهل والغباء والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهلية؟ كلا، لم يكونوا جاهلاً ولا أغبياء ولا غلاظاً ولا أصحاب حياة خشنة جافية، وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء، وأصحاب عواطف رفيعة وعيش فيه لين ونعمة».

ويقول في ص 21 على لسان من تصوروا أن يعتمدوا على الشعر الجاهلي في درس الحياة الجاهلية:

«... فهم يمتقنون أن العرب كانوا قبل الإسلام أمة منعزلة تعيش في صحرائها لا تعرف العالم الخارجي ولا يعرفها المالم الخارجي وهم يبنون على هذا قضايا ونظريات».

ويقول في ص 22 أيضاً:

«لم يكونوا على غير دين، ولم يكونوا جاهلاً ولا غلاظاً، ولم يكونوا في عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن. وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة ويأس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متأثرة بها مؤثرة فيها، فما أخلقهم أن يكونوا أمة متحضرة راقية لا أمة جاهلة همجية».

وفي المقابل يقول طه حسين في كتابه (مرآة الإسلام) ص 5:

«في أواسط القرن السادس للمسيح كانت الأمة العربية متخلفة أشد التخلف بالقياس إلى الأمم التي كانت تجاورها».

ويقول في ص 6:

«... فمن الإسراف في الخطأ أن نظن أن أهل جنوب الجزيرة العربية في ذلك الوقت قد كانوا على شيء ذي خطر من الحضارة بمعناها الصحيح».

ويقول في ص 7:

«فإذا تركنا الجنوب إلى قلب الجزيرة العربية - أي إلى نجد - فالحياة القاسية، والعيش الفليط والجهالة المطبقة، ونظام القبائل الذي يقوم على العصبية أكثر مما يقوم على أي شيء آخر».

ويقول ص 8:

«ومع ذلك فلم يستطع أهل هذه المدن أو القرى أن يبرؤوا من العصبية ولا أن يعيشوا عيشة المتحضرين بللمنى النقي لهذه الكلمة».

ويقول ص 11، 12:

«كل ما في الأمر أن قلب الجزيرة العربية وشمالها لم يخضعا لسلطان أمة متحضرة، وإنما خلّج بينهما وبين الحياة الحرة يحياها أهلها كما يريدون أو يستلهمون فماشوا عيشتهم تلك الخليطة الجافية، لم تصل إليهم الحضارة وإنما وصلت إليهم أطراف منها، فهموا بمضها وقصروا عن فهم بمضها الآخر. فسيطرت عليهم جاهليتهم بكل ما فيها من الآثار والشرور والمنكرات».

ويقول ص 21:

«ولكن فريشاً على ذلك كانت تسكن قرية في واد غير ذي زرع، قرية منقطعة انقطاعاً تاماً عن البلاد المتحضرة».

وهكذا رجع طه حسين عما قاله في الشعر الجاهلي كما تشهد مقابلة النصوص.

## 2 - العرب والدين:

(أ) كنه دينهم ومدى تمسكهم به:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 19:

«.. كلا كانت قريش متدينة قوية الإيمان بدينها، ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جاهدت ما جاهدت، وضعت ما وضعت».

وفي المقابل يقول في (مرآة الإسلام) ص 13:

«وكان لهم دين غليظ كحياتهم هو هذه الوثنية الماذجة الفليضة التي لم تفكر فيها عقولهم ولم تمتزج بقلوبهم، وإنما كانت اخلاطاً ورثوها عن آبائهم فلم يغيروا منها شيئاً».

ويقول في ص 16:

«ولا أكاد أشك في أن وثنية أهل مكة لم تكن صادقة ولا خالصة وإنما كانوا يتجرون بالدين كما كانوا يتجرون بالمُروض التي كانوا يجمعونها من الجنوب ومن أنحاء الجزيرة العربية لينقلوها إلى أقطار أخرى من الأرض كانت محتاجة إليها».

وفي صفحات ( 16 ، 17 ) يقول:

«إنما كانوا يظهرون الإيمان بتلك الوثنية والتعظيم لتلك الآلهة ترفيهاً للعرب في الحج وتحقيقاً لمناظفهم منه. والذي نراه من حياة قريش قبيل الإسلام وحين بعث النبي ﷺ فيهم يدلنا أوضح الدلالة وأقواها على أنهم لم يكونوا أهل إيمان ولا أصحاب دين، وإنما كانوا هبل كل شيء أصحاب تجارة يسمعون فيها عامهم كله».

وهذا الكلام يصورهم قومًا لا يمشون بدين، ولا يهتمون إلا بتجارهم وأموالهم، وهذا يناقض تمامًا ما سبق ذكره في الشعر الجاهلي.

ب - صلة دينهم بالديانتين السابقتين المسيحية واليهودية:

يقول طه حسين في الشعر الجاهلي ص 22:

«وسيرة النبي تحدثنا أن العرب تجاوزوا (بوغاز باب المنصب) إلى بلاد الحبشة. ألم يهاجر المهاجرون الأولون إلى هذه البلاد... فلم يكونوا إذاً معترلين، ولم يكونوا إذاً بَنَجَوَة من تآلهر الفرس والروم والحبش والهند وفهرهم من الأمم المجاورة لهم ، لم يكونوا على غير دين، ولم يكونوا جهالاً ولا غلاظاً، ولم يكونوا في عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن».

بينما نجد في (مرآة الإسلام) ص 6 يقرر عكس ما سبق إذ يقول:

«وكان أهل الجنوب مع ذلك قد وصلت إليهم دعوة الدينين: اليهودي والمسيحي، وأكبر الظن أن يهوديتهم ومسيحيتهم كانتا تتأثران بجهلهم وغلبة البداوة عليهم، كالذي سنراه حين نتحدث عن شمال الجزيرة».

كما يقول ص 9:

«ولكن المحقق أن العرب في ذلك العصر الذي نتحدث عنه كانوا قد جاوزوا الجزيرة العربية شمالاً إلى الشام واستقروا في أطرافه، وأنهم كذلك كانوا قد جاوزوا جزيرة العرب شرقاً إلى العراق وإلى الجزيرة، وغلبت النصرانية على أولئك هؤلاء.. ولكنها كانت نصرانية خاصة يجهل أصحابها حقائقها، ولا يكادون يعرفون منها إلا مظاهر وصوراً».

### 3 - الاستشهاد بالشعر الجاهلي على حياة الجاهليين:

جاء في الشعر الجاهلي قوله ص 7:

«وَأول شيء أهجؤك به في هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة الشعر الجاهلي... ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من

الجاهلية في شيء وإنما هي منتحلة مختلفة بمد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي».

ويقول في ص (8، 9):

«وإننا أزعج مع هذا كله أن العصر الجاهلي القريب من الإسلام لم يضع، وإننا نستطيع أن نتصوره تصويراً واضحاً قوياً صحيحاً ولكن بشرط ألا نتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى.. إن هذه الأسماء لا تثبت شيئاً ولا تدل على شيء ولا ينبغي أن نتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم بالقرآن والحديث، فهي إنما تكلفت واختُرعت اختراعاً ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه».

ويقول ص 15:

«ذلك أني لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي، فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فليست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنايفة والأعشى وزهير؛ لأنني لا أثق بما ينسب إليهم».

وأثبت في (مرآة الإسلام) أن الشعر الجاهلي حفظ كثيراً من عادات العرب قبل الإسلام يقول ص 11:

«ولأمر ما نجد فيما ينسب إلى بعض الشعراء في ذلك العصر من الشعر ما يدل على أنهم قد عرفوا أطرافاً من المسيحية واليهودية، كالذي نجده عند النابغة الذبياني وعند زهير وعند الأعشى وعند أمية بن أبي الصلت».

وفي ص 28 يقول:

«وليس غريباً أن نعرف أن العلاقة بين رجالهم ونسائهم لم تكن مهذبة ولا نقية ولا مبرأة مما يعاب إلى غير ذلك من الماديات الكثيرة التي غيرها الإسلام وحفظ الشعر منها شيئاً غير قليل».

ويتصل بهذا السياق عند طه حسين ما يقوله (في الشعر الجاهلي) ص 37-38: «هالمسألة إذاً هي أن نعلم: أسادت لغة قريش ولهجاتها في البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطانها في الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟

أما نحن فتتوسط ونقول: إنها سادت قبل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستعيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التي تتصلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبل الإسلام لم تكن شيئاً يذكر ولم تكد تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمت هذه السيادة وصار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الديني والسياسي جنباً لجنب.

وإذا فتحنا إذا استطعنا أن نفهم اتفاق اللغة واللهجة في شعر أولئك الذين عاصروا النبي من أهل الحجاز، هل نستطيع أن نفسره في شعر الذين لم يعاصروه أو لم يجاوروه».

وهذا الكلام من طه حسين ردّ عليه هو نفسه سنة 1958 موضعاً ومؤكداً أن الأدب في العصر الجاهلي ولاسيما الشعر منه هو الذي فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في أطرافها كان ذلك قبيل طبعه لمرأة الإسلام سنة 1959 حيث نشر في عدد المجلة يناير سنة 1958 نص محاضراته في مؤتمر خاص [بالأدباء العرب] بالقاهرة تحت عنوان: [الأدب والقومية العربية] [وجاء فيه ما يؤكد نقضه لما قاله في كتابه: (في الشعر الجاهلي)].

يقول في محاضراته: «إن الأمة العربية من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها، كانت في العصر الجاهلي مختلفة أشد الاختلاف: قوام

حياتها الخصام والغارات والنهب والسلب. ولم يكن يجمعها في هذا العصر الجاهلي إلا لغتها على اختلاف شديد في لهجات هذه اللغة. وإنما الذي استطاع أن يؤلف شيئاً ما بين هذه القبائل المتفرقة هو الشعر الذي لم يكن ينشأ حتى فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في جميع أطرافها وأقطارها من الجزيرة العربية. فكان الشاعر العربي إذا أنشأ قصيدة وأنشدها في ناد من الأنسية، فهمها عنه الناس مهما تكن قبائلهم، ومهما تكن لهجاتهم أو لغاتهم الخاصة.. ثم لم يكتفوا بفهمها وإنما كان الرواة يتناقلونها عن الشاعر، وكانت القصيدة لا تكاد تتشد حتى تشيع في الجزيرة العربية ويحفظها كثير من الرواة في الأقطار المختلفة من أقطار الجزيرة فأول توحيد للعقل العربي إنما جاء من هذه الناحية.. من هذا اللسان الذي أتاح للغة العربية في العصر الجاهلي أن تكون لغة اجتماعية، وأن تكون لغة تستطيع القبائل - على تباعدها واختلافها وخصوصياتها - أن يفهم بعضها بعضاً، وأن يشعر بعضها بما يشعر به بعضها الآخر.. فالمكون الأول في المحاولة لإيجاد وحدة لهذه القبائل العربية إنما هو الأديب والشاعر من الأدب بنوع خاص؛ لأنه هو الذي سبق إلى الوجود ولم يوجد أخوه النثر إلا بعد عبور تطاولت قليلاً (راجع من نصوص الشعر الجاهلي) البيتين 15، 16 من قصيدة المسيب بن علس في مدح القعقاع بن مبيد وهما:

فالأهدين مع الرياح قصيدة      مني مُتعلِّقة إلى القعقاع  
تردُّ المياه فَمَاتَزَالُ غريبةً      هي القوم بينَ تَمَثَّلٍ وَسَمَاعٍ

وانظر حولها الصفحات: 274، 285، 288 ثم التطبيق الفني 295-309 من كتابي الشعر الجاهلي).

#### 4 - مكانة النبي ويني هاشم:

يقول د. طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 72، 73:

«ونوع آخر من تأثر الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين،



وهما ما يتصل بتمتعهم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش. فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي، وأن تكون قصي صفوة قريش، وقريش صفوة مضر، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها. وأخذ القصاص يجتهدون في تثبيت هذا النوع من التصفية والتقية وما يتصل منه بأسرة النبي خاصة فيضيفون إلى عبد الله وعبد المطلب وهاشم ما يرفع شأنهم ويعلي مكانتهم ويثبت تفوقهم على قومهم خاصة وعلى العرب عامة.

أما في (مرآة الإسلام) فقد أبطل ما ذكره آنفاً إذ يقول ص 30:

«كان بين قريش رجل من أشرافهم يتجر كما يتجرون ويحضر مجالسهم في المسجد وفي دار الندوة هو عبد المطلب بن هاشم، ولكنه كان يمتاز من قومه بكثير من الوقار وميل إلى الدين والتسكك يعظم ما كان قومه يعظمون من هذه الآلهة، ولكن عن إخلاص وصدق لا عن تكلف ورياء، وقد أنهت له أشياء زادت امتيازاً من قومه فخاصموه أول الأمر ثم أكبروه بعد ذلك؛ وهو قد احتقر بثر زمزم».

ويقول ص 32:

«وفي هذه الموقعة أظهر عبد المطلب من الصبر والجلد ومن الشجاعة والثقة ما لم يظهره غيره من أشراف قريش».

ويقول ص 34:

«وكان أبو طالب صاحب سفر في التجارة كغيره من أشراف قريش وأوساطها».

ويقول ص 37 عن النبي ﷺ:

«ولكنه في ذلك الطور من أطوار حياته ظهرت فيه خصال لم تكن مألوفة في شباب قريش، وهو شديد النفرة من اللهو، وشديد النفرة من اللغو

أيضاً، وهو أبعد الناس عن التكلف وأقربهم إلى الإسماع واليسر، وهو أبغض الناس لهذه الأوثان التي كان قومه يعبدونها مخلصين أو متكلفين، وهو أصدق الناس إذا تكلم ، وأوفاهم إذا عامل، وأبعدهم من كل ما يزرى بالرجل الكريم، وهو بعد ذلك أوصل الناس للرحم، وأرعاهم للحق وأشدّهم إثارة للبر... وقد شاعت عنه هذه الأخلاق، وعرف بهذه الخصال حتى أحبته فريش وسمته الأمين وعاملته على أنه الأمين حقاً.

## 5 - عريية القرآن وأعجازه:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 39:

«الهمس من الممكن أن تكون قصة ابن العباس ونافع بن الأزرق قد وضعت في تكلف وتصنع.. لإثبات أن الفاظ القرآن كلها مطابقة للفصح من لغة العرب».

ويقول ص 76-77:

«ولأمر ما شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب عربي مطابق في ألفاظه للغة العرب فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب يثبت أن هذه الكلمة عربية لا سبيل إلى الشك في عرييتها».

ويقول في (مرآة الإسلام) ص 55 ما يتجاوز فكرته المرفوضة السابقة

يقول:

«وكان عجزهم عن أن يأتوا بمثل هذا القرآن هو الدليل على أنه ليس من كلام الناس وإنما هو كلام الله الذي لا سبيل إلى تقليده ولا إلى محاكاته فضلاً عن الإتيان بمثل ما يأتي به».

ويقول ص 122:

«فقد كان القرآن معجزة أي معجزة، كان معجزاً بألفاظه ومعانيه

ونظمه، لم يستمتع أحد من العرب أن يحاكمه أيسر المحاكمة، فكان معجزاً بأثاره التي ظهرت في حياة النبي والتي أشرنا إليها آنفاً، وبآثاره التي ظهرت بعد وفاة النبي والتي لا يزال كثير منها باقياً إلى الآن وإلى آخر الدهر.

ويقول ص 153:

«وقد ألفت كتب قديمة وحديثة في إعجاز القرآن ولكنها على كثرتها لم تقل في إعجازه كل ما يمكن أن يقال؛ لأنه أروع روعة وأبهر جمالاً من أن يستنفد فيه القول».

ويقول ص 159:

«وليس في التراث الإنساني كله شيء يشبه القرآن في تقويم الألسنة العربية حين تلتوي باللهجات العامية المختلفة».

## 6 - موقف الإسلام من الديانتين السابقتين:

يقول في (الشعر الجاهلي) ص 27:

«ولكن الشيء الذي لاشك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تُثبت الصلة الوثيقة المنتهية بين الدين الجديد وبين الديانتين القديمتين: ديانة النصارى واليهود».

ويقول في ص 26:

«ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة ، وبين الإسلام واليهودية، والقرآن والتوراة من جهة أخرى ...».

بينما يقول في (مرآة الإسلام) ما ينفي قوله السابق (في الشعر الجاهلي) ص 81:

«وكذلك يمضي القرآن ناعياً على اليهود تلك الخصال التي أشرنا إليها في أول هذا الفصل ، ولأنما لهم على تاريخهم المليء بالجهود والفكر والكفر ، وراداً عليهم ما كانوا يثيرون من المشكلات أو يلقون عليه من الأسئلة التي كانوا يرون أنها ستخرجه وتقطع حجته فيفهمهم ويلزمهم الحجة .. وكان النبي يتمنى لو غُثرت قبلته عن بيت المقدس انحرافاً عن اليهود».

ويقول ص 83:

«ويمد خلو المدينة من اليهود وفتح خيبر ووادي القرى خف الجدل بين النبي وبين اليهود ، وقل ذكرهم في القرآن ؛ لانقطاع الحاجة إليه؛ ولأن الله قد ذكرهم بما أخزاهم في الدنيا، وبين أنه سيعزي الظالمين منهم في الآخرة».

## 7 - شخصيتا إسماعيل وإبراهيم وقصة هجرة إسماعيل إلى مكة وبناء البيت:

يقول د/ طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 26 ص 27:

«للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخي ، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها .. وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة في القرن السابع للمسيح».

ويقول في ص 28، 29:

«ما يعنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تقيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم ، كما قبلت (روما) قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن (روما) متصلة بإينياس بن بريام صاحب طروادة».

وهذا يناهني ما جاء في (مرآة الإسلام) مدعوماً بآيات القرآن الكريم:

حيث يقول ص 184:

«... ثم تذكر - أي سورة البقرة - طرفاً من قصة إبراهيم حين أنزل من ذريته بواد غير ذي زرع ، وحين بنى البيت بمكة».

ويقول ص 200:

وذكر الله في غير موضع من القرآن أن إبراهيم قد أسلم وجهه لله وأنه لم يكن يهودياً ولا نصرانياً وإنما كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين وقال في سورة آل عمران: ﴿مَا كَانَ إِبْرَاهِيمَ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَكِنْ كَانَ حَنِيفًا مُسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ. إِنَّ أَوْلَى النَّاسِ بِإِبْرَاهِيمَ لَلَّذِينَ اتَّبَعُوهُ وَهَذَا النَّبِيُّ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاللَّهُ وَلِيُّ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (الآيتان (67-68)).

وقال في سورة البقرة على لسان إبراهيم: ﴿وَإِذْ بَرَّحَ إِبْرَاهِيمَ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127) رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِنْ ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُسْلِمَةً لَكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (128) رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (129) وَمَنْ يَرْغَبْ عَنْ مِلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ وَلَقَدْ اصْطَفَيْنَاهُ فِي الدُّنْيَا وَإِنَّهُ فِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ (130) إِذْ قَالَ لَهُ رَبُّهُ أَسْلِمْ قَالَ اسْلَمْتُ لِربِّ الْعَالَمِينَ (131) وَيُؤْمِنُ بِهَا إِبْرَاهِيمُ بَنِيهِ وَيَعْقُوبُ يَا بَنِيَّ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى لَكُمْ الدِّينَ فَلَا تَمُوتُنَّ إِلَّا وَأَنْتُمْ مُسْلِمُونَ (132) أَمْ كُنْتُمْ شُهَدَاءَ إِذْ حَضَرَ يَعْقُوبَ الْمَوْتَ إِذْ قَالَ لِبَنِيهِ مَا تَعْبُدُونَ مِنْ بَعْدِي قَالُوا نَعْبُدُ إِلَهَكَ وَالِلَّهُ أَبْنَاكَ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ إِلَهُاً وَاحِداً وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (133) تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُمْ مَا كَسَبْتُمْ وَلَا تُسْأَلُونَ عَنْهَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (134) وَقَالُوا كُونُوا هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ (135) قُولُوا آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْنَا وَمَا أُنْزِلَ إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَمَا أُوتِيَ النَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ

وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (136) فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنْتُمْ بِهِ فَقَدْ اهْتَدَوْا وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (137) ﴿الآيات: (127-137) البقرة.﴾

فألمه يثبت هي هذه الآيات دعاء إبراهيم وإسماعيل أثناء رفعهما القواعد من البيت أن يجعلهما مسلمين له ، وأن يجعل من ذريتهما أمة مسلمة له، وأن يبعث في هذه الأمة رسولا منهم يتلو عليهم آياته ويعلمهم الكتاب والحكمة، وينبئنا بمد ذلك بأن أبناءه وأحفاده ظلوا مسلمين من بعده، وأن يعقوب قد وصى بنيه بالإسلام وامتحنهم فيه حين حضره الموت.

## 8 - تحديد معنى حنيفية إبراهيم:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) في ص 80، 81:

«... ويذكر - أي القرآن - غير دين اليهود والنصارى ديناً آخر هو ملة إبراهيم ، هو هذه الحنيفية التي لم نستطع إلى الآن أن ننتهين معناها الصحيح.. ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، وقد أخذ المسلمون يردون الإسلام في خلاسته إلى دين إبراهيم هذا الذي قد كان أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى».

وهذا القول السابق يناقض ما جاء في (مرآة الإسلام) إذ يقول ص200:

«وذكر الله في غير موضع من القرآن أن إبراهيم قد أسلم وجهه لله، وأنه لم يكن يهودياً ولا نصرانياً وإنما كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين».

ويقول ص 208:

«فالإسلام إبراهيم ( لم يكن طاعة ظاهرة تؤديها الجوارح، وإنما كان طاعة واسعة عميقة تملأ القلب وتمتزج بالنفس وتُسَخَّرُ لها الجوارح، ويُقَدَّم

لها على ما لا يُقدِّم الناس عليه إلا بالجهد كل الجهد، واستكراه النفس عليه أشد الاستكراه».

## 9 - تناقض المعيار بين الكتابين (في الشعر الجاهلي

### ومرأة الإسلام) في فهم النص القرآني الكريم:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 26:

«للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي».

ويقول ص 28، 29:

«ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تقيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم كما قبلت روما قبل ذلك، ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان ...».

وواضح هنا أنه ينكر أشياء وردت صراحة في القرآن الكريم وفهما المسلمون الأوائل مسلمين بها ، كوجود إبراهيم وإسماعيل ، وبنائهما البيت .

وطه حسين في (مرأة الإسلام) يرفض التأويل ويعتكم إلى فهم النبي وأصحابه ، عندما يمرض لسورة الفيل ويمض تأويلات المعاصرين لها عند قوله تعالى: ﴿وأرسل عليهم طيراً أبابيل﴾ . يقول في ص 32:

«وما أحب أن أعرض لتأويل هذه الطير الأبابيل التي رمت الحبشة بحجارة من سجيل فجمعتهم كمنصف مأكول؛ لأنني أؤثر دائماً أن أقبل النص وأفهمه كما قبله وفهمه المسلمون الأولون حين تلاه عليهم النبي ﷺ».

كما يقول ص 283:

«والذين يقولون إن السموات السبع التي تذكر في القرآن الكريم هي الكواكب الساهرة، إنما يرمجون بالغيب، ويقولون ما لم يقله النبي وأصحابه».

## 10 - القراءات القرآنية:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 34:

«إنما نشهر إلى اختلاف آخر في القراءات يقبله العقل ويسهفه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها لتقرأ القرآن كما كان يتلوهُ النبي وعشيرته من قريش، فقراءته كما كانت تتكلم، فأما لحن حين لم تكن تعمل قريش، ومدت حين لم تكن تمد، وقصرت حين لم تكن تقصر...».

وهذا كلام يرى فيه أن قراءات القرآن غير منزلة من عند الله، ولم يقرأ بها النبي ﷺ وإنما قرأت بها القبائل كل حسب لهجتها وإن خالفت لهجة قريش.

بينما طه حسين نفسه يقرر في (مرآة الإسلام) أن هذه القراءات منها سبع متواترة أجمعت عليها الأمة، حيث يقول في ص 154:

«وقد تختلف قراءة المسلمين لبعض ألفاظه مدًا وقصرًا وإمالة وإطلاقًا ولكن سبعًا من هذه القراءات وصلت إلينا متواترة وأجمعت عليها الأمة، ولا بأس منها على النص لا في لفظه ولا في معناه».

## 11 - الجهاد بين النبي وقريش في العهد المكي:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 48:

«وأول ما يحسن أن نلاحظه هو هذا الجهاد العنيف الذي اتصل بين النبي وأصحابه من ناحية، وبين قريش وأوليائها من ناحية أخرى. أما في أول عهد الإسلام بالظهور حين كان النبي وأصحابه في مكة مستضعفين فقد كان هذا الجهاد جدليًا خالصًا وكان النبي يكاد يقوم به وحده بإزاء الكثرة المطلقة من قومه...».



ويقول ص 49 أيضاً:

«فلهم من شك إذا هي أن الجهاد بين النبي وقريش قد كان دينياً خالصاً ما أقام النبي في مكة».

وهذا الكلام يقهم منه أن جهاد النبي وأصحابه ضد قريش في العهد المكي كان جهاداً حوارياً جدلياً (خالصاً).

ولكننا نتساءل: أين هذا الحوار وهذا الجدل (الخالص) مما لقيه النبي وأصحابه من عنت واضطهاد؟

وجاء طه حسين في مرآة الإسلام لينفي كلامه السابق (في الشعر الجاهلي) وليوضح في استفاضة المعاناة الرهيبة والتضحيات الجسام للنبي ﷺ وصحبه ومدى صبرهم على صنوف الإيذاء والتمذيب حتى القتل، يقول في ص 42:

«ثم تألبوا عليه وجعلوا يؤذونه في نفسه وفيمن ثمه من الناس بأيديهم وألسنتهم. ثم أصبحت الحياة بينه وبين قومه جهاداً متصلاً عنيفاً أشد العنف وأهواء. ولكنه صبر لهذا الجهاد كما أمر أن يصبر، واحتمل فيه من ألوان المشقة ما ينوء بالرجال أولي العزم كما أمر أن يحتمل، وجعل يُصبر أصحابه ويهون عليهم ما كانوا يلقون، وما أكثر ما كانوا يلقون من ضروب الفتنة والعذاب».

ويقول في ص 44:

«ضمموا إلى إيذائه في أصحابه وهي الرقيق والضعفاء منهم خاصة لعلهم أن يصدوهم عن الإقبال ويردوهم بعد إيمانهم كضاراً، ولعله حين يرى ذلك أن يحس ما يشقى به أصحابه فيؤثر لهم ولنفسه العافية، فجعلوا يمتدبونهم بالضرب حيناً، وبالماء حيناً، وبالنار حيناً، وبالموت حيناً آخر.. قتلوا يامراً وزوجه سمية ذات يوم وابنتهما عمار يرى، فلم يصرفوا الأبوين ولم يصرفوا ابنتهما عما أراد الله لهما من الكرامة بالإيمان».

كما يقول في ص 46:

«وكان موقف قريش من المسلمين مختلفاً، فأما ضعفاؤهم وهزأؤهم فكانوا يصبون عليهم العذاب صباً، لا يخافون في تمزيقهم لوماً ولا إنكاراً وأما أولو الشرف منهم الذين يأوون من قومهم إلى ركن شديد فكانوا يؤذونهم بالسنتهم، ويؤذونهم بالقطيعة، ويفرون قومهم أن يشتدوا عليهم، ويفتوهم عن دينهم ما استطاعوا إلى فتنتهم سبيلاً...».

## 12 - الجهاد بين النبي وقريش في العهد المدني:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 49:

«فلما انتقل إلى المدينة أصبح هذا الجهاد دينياً وسياسياً واقتصادياً وأصبح موضوع النزاع بين قريش والمسلمين ليس مقصوراً على أن الإسلام حق أو غير حق، بل هو يتناول مع ذلك الأمة العربية أو الحجازية على أقل تقدير لمن تدّعين، والطرق التجارية لمن تخضع».

وطه حسين يقول عكس ما تقدم في كتابه يقول في (مرآة الإسلام)

ص 115:

«والواقع أن الجهاد بين النبي وبين المشركين من العرب كان متصلاً وكان شاقاً، كان النبي يريد أن ينشر الإسلام من جهة، وكان أعداؤه المشركون يحاولون أن يمنعوه من ذلك ما استطاعوا إلى منعه سبيلاً فيهيرون على المدينة حيناً، ويتهيئون للإغارة عليها حيناً آخر».

تحقيب:

وهكذا يتبين لنا من هذا العرض الهام الذي يمثل مرآة عاكسة دقيقة التحديد لطبيعة رجوع (أ. د طه حسين) عن آرائه وتصوراتيه في الشعر الجاهلي التي قولت بمعارضة باللغة الشدة.

وبهذا العرض العلمي الموثق يتم إنصاف البحث العلمي في حقيقة ما قاله طه حسين من قبل في كتابه «في الشعر الجاهلي». وحسبي أن أكون - فيما أعلم - أول من كشف بالدليل النقلي براءة طه حسين مما يؤخذ عليه في الشعر الجاهلي وبذلك يتم إنصاف الدكتور طه نفسه مما بقي له أو عليه بسبب هذا الكتاب.

وقد تركت الحديث في هذه الفِصلَة من البحث للتصوم في دقتها ووثاقها؛ ومن ثم أسميتها: (حديث الوثائق [لإنصاف البحث العلمي])، وإنصاف الباحث الكبير الدكتور طه حسين الذي أثرى حياتنا الفكرية والثقافية في كل أوقات الاتفاق والاختلاف معه.

وكشفت عن منابع التوثيق لدى من يريد إثبات رجوع طه حسين عما قاله في كتابه «في الشعر الجاهلي» حيث يقول كثيرون برجوعه ولا يوثقون ذلك؛ لأن من خصائص طه حسين إذا كتب شيئاً انصرف عنه ولا يعود إلى التعليق عليه بما يفهم مخالفته.

ولنا لقاء آخر مع طه حسين في بحث هادئ إن شاء الله تحت عنوان «طه حسين: الرؤية والموقف».



قراءة في نقد

الحدائث

إسماعيل نوري الربيعي

## تشكلات معرفية ذات فريدة

فتنحيز للعدالة الغربية من فرض منطقها ومفاهيمها، نحو إطلاق الأحكام على المجتمعات الأخرى. ولم يتوقف هذا الأمر على التحليل والتفسير بل تخطاه إلى إصدار القرار القاطع، حول وضع التوصيفات للمجتمع الواقعة خارج نطاق المركزية الغربية. وهكذا برزت توصيفات مثل المركز والأطراف - العالم الثالث - البلدان النامية. ومن هنا برزت النظرة الغربية المستقاة من طبيعة الوعي بمفهوم التاريخ، والناجمة عن الواقع المعاش، فالنظرية الاقتصادية الغربية تقسم العالم إلى مركز وأطراف، فهما تتمد النظرية الثقافية الغربية إلى تقسيم العالم وفق ثنائية العالم المتحضر والآخر المتخلف<sup>(1)</sup>. وعلى الرغم من جميع سمات الوحشية والتخريب الذاتي الذي عانى منه الغرب، وعبر تجربتين مريرتين، تمثلنا في الحريين المهائمين الأولى والثانية. بقي الخطاب الغربي يؤكد على تعالیه ويوجه أسهم نقده إلى العالم، معتمداً في ذلك على الانتقائية الموهلة في التسطيح، فهي نارة تشهر إلى الأوضاع المزرية التي تعيش في كنفها المرأة، وفي أخرى تؤكد على أن مرجعيته الثقافية في العالم الثالث مستمدة من السلطة الحاكمة، وتارة تدافع عن حقوق الإنسان<sup>(2)</sup>، وفي أخرى عن الشرعية الدولية.

الغرب في اعتماده على المقارنة مع الآخر، يعمد إلى استحضار السياقات المستمدة من ثقافته الذاتية، وإخضاع كل حالة لمقياسه الخاص به، وهكذا تعامل مع جميع تجارب النمو في العالم الثالث. ولا يقف الأمر عن المعطيات المادية، بل يتخطاها نحو مسألة الهوية الثقافية، باعتبار التأكيد على أهمية دور النخبة والإهمال لجميع الأنشطة والتفاعلات الداخلية،

والإصرار للربط مع الحاضر، باعتبار المعطيات التي أفرزتها حضارة المعلوماتية<sup>(3)</sup> كنتاج غربي خالص. وإذا ما استندنا إلى معطيات وفروض المنهج الموسمي-تاريخي، لكننا نقف على تفسير للفعل التاريخي قوامه: الحتمية والإرادة الحرة، وليس التنمية للقادة للمهمة «الكاريزما». فالتاريخ لا يكتبه المنتصرون فقط، ولا هو بالحكر على النخب الحاكمة، بقدر ما يستند إلى أهمية دور الجماهير فيه، وأهمية التماهي في الحياة اليومية، حيث الفقراء والبسطاء والناس العادون<sup>(4)</sup>، الذين لا يعيشون من التاريخ لحظة محددة، بقدر ما يتفاعلون مع جميع اللحظات الزمانية.

المركزية الغربية تتبدى في أشد نزوعها عنصرية، حين نعود إلى غريب العالم، فهي لا تتورع عن منهج الإلحاق لأي تجربة متقدمة. وهكذا كان تعاملها مع التجربة اليابانية باعتبار حظوظ القوة والحداثة فيها. بل إن توصيفات الهوية الثقافية كانت من أهم المخرجات التي تفاعلت معها، حيث «الأنكلوساكسونية» للتمييز عن الطابع الأمريكي والإنكليزي، أو «الفرانكفوني» كاتجاه معمق نابع عن فرنسا<sup>(5)</sup>. إنه التفسير الاستعماري في أشد تفاعلاته شائبة، حيث ترسيم: القوي - الضعيف، شمال - جنوب، العالم المتقدم - العالم الثالث. لكن الحاجة إلى التبادل تبقى قائمة بين هاتين الشائبتين، حيث يكشف عنها الواقع بكل قوة وحرارة<sup>(6)</sup>. ولعل السؤال الأهم الكامن وسط هذه المتناقضة، يقوم على الفعالية الصادرة عن الغرب ذاته، ومحاولاته نحو تقديم نموذج المولة، والحرص الشديد على تعميم عصر المعلومات وتيسير التعامل بالانترنت والموبايل والماتلايت، والتأكيد على ربط العالم وتقديمه وكأنه وحدة واحدة. ولكن ما إن يتم التعرض للموضوع الاقتصادي حتى تتعرض هذه الوحدة للانقسام<sup>(7)</sup>، بل وسرعان ما يتبدى العالم وقد ظهر كأشد ما يكون بعداً وأطول مسافة، وهكذا تصبح مقولة «القرية الكونية» أدراج الرياح، ولا يتبقى منها سوى مركز وأطراف، إنه التطلع الصادر عن الغرب من أجل تعميق الهوية وتوسيع الفواصل.

أبرز الواقع عن بروز تيارين للتفسير التاريخي، الأول مستند يقوم على أهمية الارتكان إلى المركزية الغربية كمؤثر لا غنى عنه في تحقيق سبيل التقدم. حيث الإرادات والمعاني والرهانات الشديدة الأثر ومظاهر القوة والفاعلية، في حين يتطلع التفسير الثاني إلى الماضي، حيث البحث عن الفرادة والخصوصية. لكن الركون إلى هذين التفسيرين لا يقدم الحل الشافي، للتناقضات المعاشة التي يبرز تحت ظلها المجتمع الإنساني<sup>(8)</sup> بعمومه. فهل يمكن الركون إلى المقولة التي تؤكد «تكامل مجتمع الغرب»، وهل يمكن الوثوق لجاهزية النموذج الغزلي وخلوه من النقائص والاختلالات. وهل يمكن التفاضل عن جميع الشرور التي يقترها الغرب بدءاً بالتطهير العرقي وصولاً بالتمهيز العنصري، واستغلال مقولات حقوق الإنسان والشرعية الدولية. أو تطلمات الخصخصة والمولة والتجارة الحرة والتأكيد على مجتمع النخبة وتعميق التوعية الاستهلاكي<sup>(9)</sup> والنزعة الفردية.

### منطلق الكشف القومي

ما هو السبيل لخوفهم العالم بشكل أفضل، سؤال لا يخرج أبداً عن موضوع المطابقة والاختلاف. هل يجب الخضوع دائماً لمنطق حيالة القوة وإرادات المعنى، حيث الغرب الزاخر بمعطيات الحداثة وتجليات التقدم. أم أن الاختلاف سيفضي بنا نحو مجالات أرحب من الوعي المنتج لتثبيت روح التسامح والتفاهم. وإذا ما كان الحديث في الأدبيات السياسية الأنثية، صارت تؤكد على هذف القومية بأفدع النموت وأبشع الصفات، وراحت تحملها كل خطايا الماضي وتناقضات المستقبل<sup>(10)</sup>، بل غدت القومية وكأنها «شرير الرواية» إذا لم نقل «وكانها «فرنكشتاين»!

وإذا ما استرجعنا افتتاحيات جريدة «البراهدا» حيث الكلام الهادئ في جوٍ ساخن، لأمكننا استنطاق بعض موضوعات الخطاب القومي المفرد للمعطيات الموضوعية، في مجال الصراع الطبقي، أو إبراز ملامح الهوية

الثقافية؛ عرقاً ودينياً وحضارة. وإذا ما حتمت المسألة القومية خطايا القادة الملهمين «الكاريزمات»، فهل هذا يعني إنفاء العوامل المشتركة في جميع الأنظمة السياسية، هي تطلّهم نحو تحديد علاقتها بالجماهير، وبالوسائل المختلفة؛ قهراً أم إقناعاً. هذا إذا لم نقل بأن الإقناع يمد الامتثال الأشد حضوراً، حيث التركيز نحو القيم المساندة ومجالاتها القائمة هي: الثقافة والدين والعرق والطائفة. لتكون النتيجة التشكل الحاسم في التوحد مع منطلق السلطة. وهل يمكن التفاوضي<sup>(11)</sup> عن لقاء مصالح الأفراد أو حتى الجماعات مع توجهات نظام سياسي بمينته، وعلى مستويات متعددة الإعلام، الدين، التعليم، اللغة، العادات.

من خلال منطلق التوحد هذا يبرز عامل الفصل بين مكتسبات الشرعية أو محفزات التكيف داخل بنية السلطة الحاكمة، وباستعادة منهجية - لفروض السوسيوتاريخية، يمكن الوقوف عند موضوعتي التفسير للفعل التاريخي والمستندة إلى الإرادة الحرة والحمية. حيث لا يمكن فصلهما عن إرادة الجماهير في رفض الامتثالات التي تفرضها سلطة القهر. فالحقيقة لا يمكن أن يمتلكها طرف<sup>(12)</sup> على حساب آخر، إنما هي امتثال لحقيقة الإدراك الكامن في الوعي الجمعي.

نرى إلى أي حد يمكن القبول بالمنطق الذي يستند إلى أهمية التبعة في توجيه الجماهير، هذا إذا ما أخذنا بالاعتبار خصوصية التجربة السوفيتية، والتي سلخت من عمرها «سبعيناً» من السنوات، تحرّض وتحت على الرفض للنموذج الغربي، وتجهز بعداثتها الصريح لمنطق النابية وفروض البيورجوازية. لكن التبعة هذه سرعان ما ذهبت أدراج الرياح، بمجرد إعلان انهيار الاتحاد السوفيتي، حيث بات المواطن الروسي يتطلع بكل ما أوتي من جهد<sup>(13)</sup> نحو تقليد الغرب والامتثال لمكوناته المعرفية ونموذجه الاستهلاكي. والمسؤال الأهم في كل هذا، هل يتلخص في المقارنة بين ثنائية الأسوأ - الأفضل، باعتبار أن الأفضل لابد أن تكون له شروط الديمومة والبقاء، أم أن هناك محطيات ذاتية، كانت المحرّض نحو تعجير هذا التطلع من قبل الأفراد



داخل المنظومة التي أشبهت تمبئة وتحريض. إزاء كل هذا كانت الأدبيات الاستراتيجية قد تطلعت نحو تقديم معالجتها، من خلال دراسة أبرز المراكز، لكنها لم تقف طويلاً أو بتكثيف عند «الخصائص القومية» للتجربة السوفيتية المنهارة. حيث اتفقت المؤسسة الحاكمة بالعناصر غير الروسية، وما أفرزته هذه التهمة، من انعكاسات على الواقع الاجتماعي<sup>(14)</sup>، كان له الأثر الأبرز في التطلع نحو تقليد النموذج الآخر، المنبوذ على مستوى الشعارات والمفتون به على مستوى المضمر والمسكوت عنه. وعبر استقراء لتجارب النولة القومية الرابعة، تتكشف معطيات التعارض<sup>(15)</sup> بين التحرر الثوري والوعي القومي، بعد أن كانت العلاقة بينهما شديدة الوثوق.

### البحث في القوى الجديدة

ميكانيزمات الفعل السياسي هي تجديد، ولكن ليس من منطلق مفاهيم العقلانية الأدائية، العاملة على تحديد الاتجاهات الثقافية، والموسمة لإيجاد فراغ في القيم يكون المانع والضامن لتطور الاتجاهات الديمقراطية؛ ولا يقف الأمر عند هذا، بل إن اتجاه العقل الأدائي نحو الوسائل الموصلة إلى الغاية المتمثلة بالحداثة، سرعان ما تتعرض إلى التناقض والتقاطع، باعتبار أن الوسائل هذه نابعة من قيم اقتصادية وثقافية، بل إن كثيراً ما يحجز العقل الأدائي إزاء المعضلة الأخلاقية<sup>(16)</sup>، وهذا ما يفسره اليوم التوقف ويحذر شديد عند معطيات التطور الهائل في مجال الهندسة الوراثية والاستمساخ البشري. فهل الأمر يقتصر عند فعالية أدائية ممكنة الحدوث، أم أن هناك معطيات موضوعية ومهارية لابد من التماطي معها. إنها علاقة الوجود والتغير، حيث المراكز المستندة إلى موقع الأفراد فيها والمجموعات من حيث توزيعات الوحدات الاجتماعية<sup>(17)</sup>.

### تجليات هابرماس

تبلور الاتجاه النقدي، من خلال النطق الفكري لمدرسة فرانكفورت

وعلى يد مجموعة من الفلاسفة المحدثين من أمثال: هوركهايمر، أدورنو، والتر بنيامين، وآخرون. ويتجلى الارتباط الوثيق بين مفهومي النقد والحداثة من خلال الجهود التي بذلها «هابرماس» حيث تمكن من توظيف المنهج النقدي الذي وصفه «كانت» لنظرية الفعل التواصلي الذي يقوم على الحوار بين الفئات الاجتماعية ذات الاختلاف العنقي والمقائدي وصولاً إلى وعي متحرر من هيمنة<sup>(18)</sup> سلطة المؤسسات.

فالأزمة التي تعاني منها الحداثة في الغرب، ما هي إلا ملامح لمعطيات بنوية داخل الحداثة عينها. حيث الصدام بين تيار العقل الذي شادت عليه المركزية الغربية جميع مكتسباتها، وتيار رفض العقل المتطلع نحو وعي ثقافي جديد قوامه الوعي الجديد بالثقافة الوطنية حيث التشديد على الانفتاح من دون التغلّي عن الخصوصية<sup>(19)</sup>. ولعل المستند الذي يقوم عليه مشروعه يتطلع نحو التساؤل «الفيري» حول تركّز معطيات التقدم في الغرب، وحضور المعطيات العقلية فيه. والواقع أن النزعة العلمية كانت قد تجسدت في جملة من المضامين والقطاعات، تم التعمير عنها في السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي والفني، ولعل الأبرز في معطيات ممارستها، كان تجليها في الروح الرأسمالي والتي قدّر لها<sup>(20)</sup>، تنظيم الواقع الاقتصادي في الغرب. وهكذا كانت اللحمة بين العلمية والحداثة، ومن هنا بالذات برزت القيم والممارسات في مضمون فعل «التحديث» الذي استمد معطياته الموضوعية من فكرة «الحداثة».

يأتي تأكيد «هابرماس» على أن الأدب الروحي لفلسفة الحداثة هو «هيجل»، باعتبار تماهي فروضه الفلسفية، مع حركة الانتقال الجديد الذي شهده العالم، والبناء الذي شادته أوروبا عبر عصر الإصلاح، حيث الولوج في المصور الحديثة. والمعطيات التي يقدمها «هيجل» تتجلى في رفض المعاني السابقة التي أسبغتها العلاقات القديمة، من خلال البحث عن مكون جديد لمعنى الوجود والتمثيلات التي قدمتها فلسفة الأنوار، ويزور المنجزات وتداولها داخل الوسط الاجتماعي. حيث الفلسفة المثالية والتأكيد على حرية الإرادة،

وحالة التعامل بين القيم والذاتية لإبراز حالة النقد والفصل بين المطلق والنسبي، والتأسييم الأهم لدى «هيجل» يتبدى في الوحدة القائمة بين الوجود والفكر، انطلاقاً من تطور الفكرة بذاتها، باعتبارها جوهر العالم وأصله<sup>(21)</sup>. وإذا ما كان التصور يعد الأساس الذي تنطلق منه الفكرة، فإنه عمد إلى الفصل بينهما باعتبار أنه التصور وكلية الفكرة وشمولها حيث المطلق<sup>(22)</sup>. ومن خلال الإدراك الذاتي يتم تحديد تطور الفكرة عن طريق ثلاث مراحل: المنطق، الطبيعة، فلسفة الروح، فالتأكد على أن التطور لا يتم إلا من خلال التناقض، حيث الأثر الذي تتركه التفهيرات الكمية في التفهيرات النوعية، وعلى هذا الأساس كان التأكد على أن كل رؤية معرفية، ما هي إلا تجسيد لمدرجات كل مجتمع<sup>(23)</sup>.

التأثير الأهم يتبدى في الانقلاب العقلي الذي دعا إليه «نيتشه» ت 1900، حيث الرفض المطلق لعالم المثل والاعتماد على العالم الحسي من خلال التركيز على «إرادة الابدان»، ومنظوره في هذا يقوم على بروز الإرادة من خلال التناقض. فالألم ما هو إلا نجل للإرادة الضعيفة، في حين أنه تمثيل للإرادة القوية وتأكيد للقوة والتفوق. وهكذا كان التأكد على أهمية الفصل بين ضرورة الجسد والعقل. فهو يعلي من أهمية الجسد باعتباره الأس الذي يقوم عليه فعل الإرادة<sup>(24)</sup>، في حين أن العقل يمثل الامتداد له، فالفريزة مثل القوة الإيجابية في حين أن الوعي يمثل القوة الناقصة والسلبية. ومن خلال هذه التمثلات وفق «نيتشه» إلى صياغة المبدأ الثاني من فلسفته، والمستندة إلى «العود الأبدى للمعين نفسه»، حيث طموح الإرادة نحو الزيادة. ويرفضه للهممة المطلقة التي تربع عليها العقل، كانت دعوته إلى الإنسان الأعلى «الذي يعمل على التفاعل مع اللحظة التي يحياها ويجتهد في إعادتها أبدياً. ففانيته رفض التبعية، والتأكد إلى جعل كل إنسان بمثابة إنسان أعلى»<sup>(25)</sup>. ومن هذا كله تتجلى «الذاتية» في صورتها الكاملة.

قامت المرتكزات التي استند إليها خطاب «ما بعد الحداثة»، منذ السؤال الذي طرحه «نيتشه» حول «الكنهنة» وجسده «هيدغر» ت 1976 في

«الدازيين - الموجود في الوجود»<sup>(26)</sup>، حيث الرفض للمطلق الذي دعا إليه «هغل». حيث إشكالية الشعور بالوجود<sup>(27)</sup>، وأن الحقيقة التي تمسه بدءاً، تتمثل في «الموت». وعليه يمضي الإنسان في محاولة معرفة ماهية الوجود من خلال التثبت بالوجود الأصيل<sup>(28)</sup> من خلال فعل التأويل المستند إلى اللغة. وعبر التبعثرات الوجودية التي يضمها «هيدغر» تكون الفلسفة قد بدأت «بمقدمات» وانتهت على يد «نيتشه» ليتطلع الوعي للاندماج في الممارسة العلمية الآلية من أجل التوافق مع الطبيعة<sup>(29)</sup>. لتتجلى نهاية الدور الذي اضطلع به العقل الفزلي.

### اللغة - الدلالة - الخطاب

على الرغم من عمق الصلة القائمة بين البنيوية والرياضيات، والتي يتم من خلال هذه العلاقة الوصول إلى فهم واضح ودال لمفهوم البنية من حيثها كليتها، تحويلاتها، الضبط الذاتي فيها. إلا أن المحاولات الدوائية من قبل المشتغلين في حقول المعرفة الإنسانية، عملوا جاهدين لتطوير هذه المفاهيم داخل حقل اختصاصهم. حيث كانت البداية على يد عالم اللغويات السويسري «دي سوسير»، الذي اجتهد في تطبيق هذا المفهوم على علم اللغة. ولم يتوان علماء من أمثال «كلود ليفي شتراوس» و«التوسير» من إدخال هذه المفاهيم في مجال علم الاجتماع. كذلك فعل «ميشيل فوكو» في مجال تطبيقات علم النفس التحليلي والتاريخي.

كان توجه البنيوية نحو الأخذ بالمجاميع للترامن في النظام اللغوي، أما في مجال علم النفس فقد كان الرفض للأخذ بالروابط بين العناصر المعروفة سابقاً، وهكذا يتضح اتجاه البنيوية لرفض الاتجاه الذاتي. على اعتبار أن فهم البنية يتم من خلال ذاتها<sup>(30)</sup>، ولا تستدعي الاستناد إلى العناصر الأخرى للوعي بها. في حين أن سماتها والمميزات الكامنة فيها، يمكن لها أن تتبلور من خلال دخولها في حيز الفعل والاشتغال. ولعل سمة الكليانية توضح آلية

الاشتغال في مجال «البنية» من حيث تكوينها على عناصر مستقلة. حيث يخضع كل عنصر لقوانين مرتبطة بالمجموعة، وتقوم بمنح «الكليانية» سمات المجموعة المختلفة من خصائص العناصر. فكل بنية لها خصائص وسمات تميزها عن البنية الأخرى<sup>(31)</sup>. ومن المهم الالتفات إلى الاختلاف في مضامين استخدام البنية في مجالات العلوم المختلفة. فدراسة البنية في نطاق علم الاجتماع، ينجح من الأسهل إلى الأصعب وفقاً لترتيب الكليات، انطلاقاً من المنهج الذي اختطه «أوغست كونت» لبلوغ معنى الإنسان من خلال الإنسانية، وليس العكس. فالتركيب في البنية يقوم على أن الكل يسبق العناصر وهي أحسن الأحوال يكون متزامناً مع حالات ارتباطها. وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن «البنية» في طبيعتها لازمنية، فإن الوصول إلى معنى ونتائج العلاقات الناتجة<sup>(32)</sup> عنها يتطور في سمة التحويلات داخل النظام الفكري وليس في اتجاهاته.

والأمر لا يتوقف عند العلاقات الداخلية، المبنية على الخضوع لنطاق الاتحاد بين البنس. بل إن الاتجاه يطمح إلى تحديد العلاقات التفسيرية وضبط قوانين التحويلات فيها. على اعتبار حيازة البنية على سمة الضبط الذاتي الذي يعمل على دعمها والحفاظ عليها. فكل ما يمكن أن نتجبه، لا بد أن يخضع لقوانينها الداخلية، بل إن العناصر المتولدة عنها تتكفل بمهمة الحفاظ على هذه القوانين أيضاً. وبهذا المعنى فإن «البنية» لا يمكنها الدخول في علاقة هرمية داخل نسج بنية أوسع منها أو أكثر أهمية، إذ لا يمكن المقارنة في هذا المجال. والأمر يتعلق «بالحداد بنية مع أخرى، وليس «تبعية»<sup>(33)</sup>. ومهما بلغت خاصية تركيب العناصر من إغناء، فإن آلية الضبط الذاتي تبقى شاخصة، لتحقيق تثبيت الحدود داخل نطاق كل بنية.

إن الوصول إلى الضبط الذاتي الكامن في البنية، يجعلنا نقف على الأسس الأصلية المحركة للنظام، هذا مع الأخذ بنظر الاعتبار التشكلات الهائلة والمديدة للعناصر. لكن «الضبط الذاتي» نفسه لا يمكن تحديده مباشرة على اعتبار أن لكل بنية سياقاتها الخاصة في تحديد ضبطها الذاتي

مما يؤدي إلى أهمية العناية بالتضايات المتعلقة بالبناء والتكون المؤدي إلى ظهور البنية. لكنه يبقى ذو تأثير وفاعلية في السمة الكلية التي تحدد البنية من داخل أساسيات تكوينها، وليس من انتظام علاقة الأعمال ونتائجها. فالأمر مغلول بالإيقاع البنائي المستند إلى حالات التشابه والتكرار، الذي يقدمه الضبط الذاتي والسياقات الفاعلة فيه حيث: الإيقاع، التنظيم، العمليات. ليتم الوقوف<sup>(34)</sup> على الهيكل البنائي والتركيبات المؤسسة له.

يكون للغة تأثيرها على الأفراد، حيث تأخذ أشكالها من أصل واحد أو أصول مختلفة، ليتكون معناها من خلال المفهوم الذي تدل عليه. ومن هنا يكون تحديدها وجودها، الذي يؤدي إلى ظهور ملكات التعبير الخاصة بالتفكير، حيث الاتصال والتبادل. وعلى هذا فإن سياق التطور التاريخي يؤدي إلى ظهور علاقة بين الفعل وطريقة استخدام الكلمة خلال مرحلة تاريخية معينة، حيث يتم الوقوف على الاختلاف في المعنى المتداول ومطابقة الإشارة التي تدل عليها. ومن هنا اختط «دي سوسير» نقطة الانطلاق في دراسات البنية اللغوية، انطلاقاً من الفصل بين البنية والتاريخ، فما تؤديه الكلمة من وظيفة داخل حقبة تاريخية معينة، يمكن أن تؤديه عناصر أخرى في ذات المعنى. هذا مع التشديد على أهمية العناصر الكامنة داخل النظام اللغوي، في تحديد موجهات هذه الوظيفة، حيث يدخل عنصر الاستعمال الاجتماعي في توليد أواصر الدلالة والمعنى للكلمة، في حين أن الرمز يكتسي سمة فردية، باعتبار ارتباطه بالأحلام على سبيل المثال<sup>(35)</sup>.

يبقى الأثر الأهم بارزاً في الجهود التي بذلها «شومسكي» في مجال علم اللغة التحليلي - التوليدي، والمستند إلى المزوجة بين علم اللغة وعلم النفس، حيث التشديد على السمة الخاصة لقواعد التوليد في لغة المخاطب الذي يجنح إلى توليد لفته الخاصة ودلالاته المميزة، اعتماداً على الكلمات والجمل المتداولة، حتى يظهر الأمر وأن كل فرد داخل النسق الاجتماعي - اللغوي، يقوم بعملية إنتاج لغة جديدة. حيث الاشتقاق المستند إلى بنية اللغة الأصل<sup>(36)</sup>، والاعتماد على المنطق وموجهات الفكر والمقل في تفعيل اللغة.

تتجلى «البنهوية Structuralism» في نمطها العقلي المستند إلى الرمز، بعبارة عن الأنساق المتداولة في الخيال أو الواقع. بل إن الاتجاه الذي يطبع حركتها، يقوم على أهمية تبعية الأنساق الأخرى لها. باعتبار مرجعيتها القصوى إلى اللغة. وهي تكلف من خلال الوصف نحو دراسة الظاهرة باعتبارها بنية متكاملة ذاتياً، حيث الوحدة القائمة إلى النسق الداخلي فيها. والأمور الأهم في كل هذا لا يقوم على نسق الحفريات والتراكم<sup>(37)</sup>، بقدر ما يستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الكلمات.

من هنا كان البحث عن النسق الداخلي في بنية الظاهرة، حيث التقصي عن العلاقة الداخلية بين الرموز والاعتماد المتبادل فيما بينها، ليتحدد في ضوء ذلك الكيان المستقل، المتمثل «بالبنية». وعلى هذا الأساس برز الاعتماد عليها كمنهج يبحث في مجال العلوم المختلفة «التطبيقية والإنسانية». انطلاقاً من جعل اللغة بمثابة المقياس المتحكم في إطلاق الأحكام والفروض المنهجية، والواقع أن الدرس البنهوي نظر إلى اللغة ليس باعتبارها أداة للتعبير، بل نسياً سيميوجياً<sup>(38)</sup> «علاماتي» يخضع لاعتبارات لاشعورية. فالقياس يبدأ من «ذات اللغة ولذاتها» أي الاعتماد على الوحدة الذاتية الكامنة فيها، وليس الاعتماد على أي عامل آخر خارجي. وإذا ما كانت العلاقة بين اللغة والكلام ذات وشائج صحيحة لا يمكن فصل عراها، فإن المنهج الذي اختطه «دي سوسير»، كان قد أوضح إلى إمكانية الفصل، إذا كانت الغاية مرتبطة بالبحث العلمي والوصول إلى نتائج دقيقة<sup>(39)</sup>. وباعتبار أن الكل يفسر الجزء، كان السعي إلى دعم استقلال اللغة وجعلها المسؤولة عن توجيه الكلمة وإنتاجها. انطلاقاً من التركيز على أن الأولى تمثل النسق الاجتماعي المستقل، في حين أن الثانية تمثل آلية الاشتغال المباشر الذي ينزع إليه الفرد، داخل الوسط الاجتماعي<sup>(40)</sup>.

الجانب الآخر الذي اهتم به المنهج البنهوي، كان قد تمثل في الفصل عند مستوى حركة البنية، من خلال تحديد هوام «التزامن» الذي يعنى بمجال حركة العناصر داخل الوحدة البنهوية في زمن محدد. وتمييزه عن «التعاقب»

حيث العناية بدراسة التحولات التي طرأت على اللغة عبر الزمان، ورصد مؤثرات التطور التاريخي عليها. وعلى اعتبار لاثاريومية البنية، فإن التركيز يكون على قوام «التزامن» حيث تتمتع البنية باستقرار وثبات، تكون له الفوائد، في الوقوف على نتائج علمية، هي الأقرب للمنطق العلمي، لكن هذا القول لا يلغي أبداً، أن ثمة تغيرات تطرأ على البنية. وباعتبار التطلع نحو دراسة النص، اهتم البنيويون في الدرس الدلالي<sup>(41)</sup> القائم على «الدال» و«المندلول» حيث العناية بالظاهر والباطن الذي يحتويه النص والعلاقات المضمرة في داخله.

من هذه الموجّهات، قدمت البنيوية أمثالاتها المعرفية المستندة إلى أسبقية النسق على العصر، لتتأى بالثنائيات التقليدية التي حصرت عليها الفروض الفلسفية لفترة طويلة بعيداً، ولعل التطويع الأبرز كان قد تبدي في لفظ ثنائية «الذات - الموضوع»، وجميع المقولات التقليدية المنضوية تحت لوائهما. وباعتبار حراكيتها المنهجية المالية، قبض لها التسلسل في جميع مناحي المعرفة، بدءاً من علوم اللغة والنفوس والاجتماع والأسطورة، وصولاً إلى الفروع العلمية الجديدة<sup>(42)</sup>، التي بات تداولها شائعاً في الأوساط العلمية والأكاديمية والثقافية.

لقد تمت المقايضة المنهجية للبنيوية، اعتماداً على النموذج اللغوي، وتطبيقه على العلوم المختلفة. وكان التركيز قد انصب على الأشكال الفاعلة داخل بنية النص، دون العناية بالسمات الفردية الخاصة بمنتج النص، ومن هنا برزت فكرة «صوت المؤلف». فالنص المعد للدراسة، يؤخذ من زاوية العلاقات الداخلية فيه، مع تجاوز المؤثرات الثقافية والاجتماعية أو أي ظروف أخرى ساهمت في إنتاجه، فالهم هي البنية «المساق» المبتنى أصلاً على النموذج اللغوي. وعلى اعتبار أن الغاية التي تتطلع نحوها البنيوية، تتمثل في الوصول إلى منهج علمي تحليلي دقيق، يحاول الوصول إلى مستوى النتائج العلمية التطبيقية، كان الاتجاه إلى رفض أية عناية بالجانب الإنساني أو التاريخي، بل إن الأساس<sup>(43)</sup> الذي يحرك كل شيء، «بحسب وجهة نظر



البنويين» يقوم على أهمية السياق والأشكال والكلية والوحدات. حيث يتم إقصاء مفاهيم الجوهر والكهونة والأجزاء.

على الرغم من النجاحات اللاحقة، التي قُبِضَ للبنوية من تحقيقها، إلا أنها تعرضت للعديد من الانتقادات والتهجمات، التي وصلت حد الهجوم المباشر. بل أنها في طريق تطوراتها المنهجية، شهدت بعض التعديلات من قبل العديد من معتنقيها لتبرز العديد من التيارات الحديثة والمتجهة نحو تفعيل دورها، على يد رولان بارت، غولتمان، جاك لاكان، تودوروف، التومسبر. وإذا ما تمكن هذا المنهج من تحقيق فتوحاته العلمية البارزة وتوكيد حضوره في مجال الدرس والبحث، فإن المواجهة الحاسمة لإيقاف رصف تيار البنوية<sup>(44)</sup>، كان قد تمثل خلال ثورة الطلبة في فرنسا عام 1968. والتي كانت بمثابة الحد الفاصل لسمة تأثيرها وخمود أوارها.

### من العلمي إلى المعرفي

لم يأل «ميشيل فوكو» جهداً من التوجه نحو تمثين أواصر العلاقة بين الموسيولوجيا والتحليل النفسي، انطلاقاً من التركيز على اللاوعي. على اعتبار أن محاولات إدراك كنه الإنسان لا تتم من خلال البحث في ذاته، بقدر ما عليها أن تتوجه نحو الخفايا الكامنة فيه. بل إن التكامل في الإنسان لا يمكن الوصول إلى مفاهيمه، إلا من خلال تحديد تلك الخفايا ذات الأثر المباشر في ترسيم مفاهيمه ومحدداته، والتي من خلالها يكون التطلع نحو تحديد اتجاهات الوظائف والحاجات. وعلى هذا الأساس، كان توظيف المنهج البنوي في الوقوف على مسار اللاوعي الكامن في الإنسان<sup>(45)</sup>، لتثبيت معالم ثقافته الخاصة. إنه الاتجاه الذي يجعل من تداول الميثولوجيا ذا قيمة ومعنى، وبالتالي الوقوف على أسس الحاجات الاجتماعية، المرتبطة بسياقات القيم والأنماط المتداولة. وانطلاقاً من الاتجاه الحسي يؤكد «ديفيد هيوم» ت 1776 على أهمية تأثير الأحاسيس في توجيه المدركات لدى العقل الإنساني حيث

يقدم الانطباعات على الأفكار، جاعلاً من الثانية انعكاساً خافتاً للأولى. وهكذا تتبدى المؤثرات الأهم عبر التطلع نحو البحث في «التأثير الذي ينال الفكر» على اعتبار أن بنية الفكر غير قابلة للتشكل<sup>(46)</sup>، بل إن بنيته ما هي إلا انعكاس للتأثير. ومن خلال هذه العلاقة يتم التركيز على الدور المناط بالفرد داخل المنظومة الاجتماعية، حيث الثبات في رد الفعل داخل النسق الاجتماعي، وصولاً إلى انفعالات يتم توجيهها لتكون بمثابة الهدف الذي تسعى إليه الجماعة البشرية. ومن خلال هذا يمكن الوقوف على العلاقة المنطقية القائمة بين الانطباعات والأفكار، والذي تصل فيه إلى حدود الوحدة الكامنة. حيث البحث عن جعل الفكر كجزء من الطبيعة البشرية. إنه التفاعل بين الدافع والفعل ضمن العلاقات القائمة في وسط معين حيث التناغم في الانفعالات التي يبدىها الفرد وصولاً إلى تحقيق الوعي بالتاريخ<sup>(47)</sup>.

يتفاعل الإنسان داخل محيطه، منطلقاً من المدركات الذاتية الكامنة فيه، حيث المفاهيم واللغة التي تحدد علاقته بالموضوع. ولابد من التوقف إلى حالة التباين القائمة في توزيع أواصر هذه العلاقة، حيث الاختلاف الزمني والمكاني، بل والاختلافات القائمة بين هذه الجماعة وتلك أو الفروق الفردية<sup>(48)</sup> داخل الجماعة الواحدة.

## رسمة تصور من الأصل

### التغير سمة العالم

في حقل العلاقات، أكد العقل الغربي على سلوك الحضور باعتباره انفتاحاً، حتى تتبدى على شكل موضوع «الموجود»، وهكذا كانت المبادرة تصدر عن الإنسان من خلال فعل الانفتاح في شكل سلوك أو فعل أو توقع، ومن هنا يتم الارتباط بين المفوض «التلق» والتعبير عن الوجود بذاته، وصولاً إلى حالة

التطابق حيث الحقيقة مع أهمية الوقوف على توجهات المقياس الذي يعمل وينظم فاعلية السلوك<sup>(49)</sup> وصولاً إلى ماهية الحقيقة.

كان «لودفيغ فيتغنشتاين» ت 1951 قد تطلع للبحث عن الحقيقة، استناداً إلى التركيب الذي تحتويه اللغة من منطق، يؤهلها لحمل المعنى الكامن في الأسماء التي تتأطر الموضوعات في الواقع، المباشرة، ومن خلال التصور الذري يتكون البناء اللغوي الذي لا يقوم مستند على أي علاقة من النوع الذاتي أو الموضوعي. وكانت نظريته إلى العالم الخارجي تقوم على وقائع تنقسم منطقياً إلى وقائع ذرية، وهذه بدورها تنقسم إلى أشياء. والمقولة الأهم التي استند إليها، كانت قد تمثلت في أهمية المنطق اللغوي للوصول إلى المعنى، مع التشديد على رفض جميع القضايا الفلسفية التي لا تنسب إلى العلم والمنطق<sup>(50)</sup>، معتبراً إياها بمثابة أباطيل غير عقلية. ومن فروض الوضعية المنطقية اجتهد «هاينريخ» في نمج نظرية الفعل التواصل للرد على تيار «نقد العقل» الذي دشّنه «هيتشه» وسار على نهجه فوكو ودريدا ومدرسة فرانكفورت النقدية، والأصل الذي تستند إليه نظريته تقوم على فعالية «التواصل والكلام» بلوغاً للموافقة على الحقيقة، حيث التقاطع والاجتماع<sup>(51)</sup> من خلال الحوار والخطاب، فاللغة هي المعبر والوسيلة عن العقل.

على الرغم من الاتجاه نحو توطيد الخطاب المعرفي، إلا أن آليات الاشتغال في العلوم الإنسانية أوضحت عن توجهات منهجية إفرادية لكل علم اجتماعي بذاته. حتى أن الرصد لحال المعرفة، صار يؤكد على تشظي وتعبد للعقول. من هنا صار من العسير أن يتم الحوار بين مناهج العلوم الإنسانية، على اعتبار التمايز الواضح في العقول، الذي يصل حد التناطح. فكل واحد منها يدعي امتلاكها للحقيقة، حتى كانت النتيجة أن تلونت الحقيقة ذاتها وغدت كألوان الطيف التي لا تعرف الثبات، بل إن تشكالاتها، صارت تتغذ الزوايا المفروضة عليها من قبل أصحاب الاتجاه كل على حدة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجه العقل الغربي المهيم والمتسيد إلى الإغلاء من شأن العقل الأداتي، مقابل الإقصاء للعقل الذاتي واعتباره صفقة خاسرة لا يمكن

الحصول منها على أية ثمرات. فهما كان العقل المسكولاني<sup>(52)</sup> قد فرض حضوره على الواقع الأكاديمي بمهاج حديدي، موطداً أركان سطوته من خلال تكرار الفرضيات وتجميعها كراسمال رمزي لا يقبل النقض أو المساس.

من هنا يبدأ تشكل الإشكال حول العوائق المعرفية الكامنة في الغايات التي ترصدها العلوم الإنسانية، فالأصل غذا يتعلق بإنتاج «التصورات» وليس «المعنى». والأمر يتعلق بطبيعة التمرس المنهجي الذي درج عليه أصحاب العلوم المختلفة، حتى غذا الاتجاه يتمثل في العقل الاستهلاكي - النفسي، للتوجه نحو تحقيق الفروض المتعارف عليها، دون الأخذ بنظر الاعتبار الجانب المعرفي المنزّه، فالإكراهات والضيوط والتعاسل في المعاني سرعان ما تصلل عبر العديد من المناهذ لتفرض قسماها على العقل، وإذا ما كانت الحداثة قد دعت إلى محاربة الكنيسة ونقض سطوتها وهيمنتها<sup>(53)</sup>، فإنها في الواقع قد استبدلت سلطة بأخرى، حيث الهيمنة والسطوة باتت لعقل الدولة الذي غذا يسيطر على العقل المعرفي.

هكذا يتبدى فكر ما بعد الحداثة المستند إلى واقع ثقافة المعلومات والاستهلاك، في إنكار ولفظ الاتجاه الكلياني في العلوم الإنسانية. والتركيز على أهمية الأجزاء والاهتمام بما هو محلي. والرفض القاطع للمنطق الذي تقدمه العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، إنها العقيدة المتطلمة للتشكيك بجميع اليقينيات السابقة، حيث الصمي للمعانية بالتتظهير للمجتمع وليس المجتمع ذاته. إنها التفكيك الساعي إلى التفسير<sup>(54)</sup> دون العناية بالالتزام الوجودي أو المسؤولية التاريخية.

## الهوامش

- (1) برتران بادي، الدولة المستوردة، ترجمة لطيف فرج، كتاب العالم الثالث، القاهرة 1996، ص 72.
- (2) برتران بادي، الدولتان، ترجمة نخلة فريشر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996، ص 7.
- (3) د. إسماعيل نوري الريبي، ما بعد المركزية الغربية، مجلة الفيصل - السعودية - فبراير 2000، ص 113.
- (4) بيترجران، ما بعد المركزية الغربية، ترجمة عاطف أحمد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص 23.
- (5) د. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997، ص 16.
- (6) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت 1998، ص 123.
- (7) د. عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجمات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت 1999، ص 218.
- (8) إدوارد سعيد، المضطر السابق، ص 105.
- (9) شومسكي، الغزو مستمر، ص 92.
- (10) جورج طرابيشي، الدولة القطرية والنظرية القومية، دار الطليعة، بيروت 1982، ص 122.
- (11) آلان توريف، ما هي الديمقراطية، ص 181.
- (12) طرابيشي، الدولة القطرية، ص 51.
- (13) هنتفوتون، صدام الحضارات، ص 334.
- (14) بيترجران، ما بعد المركزية الغربية، ص 82.
- (15) آلان توريف، نقد الحداثة، ص 145.
- (16) سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1989، ص 12.
- (17) بوتومور، التخبية والمجتمع، ترجمة جرج جعّا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1988، ص 76.
- (18) يورغن هابرماس، المعرفة والمصلحة، ترجمة جورج كتورة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1998، ص 15.

- (19) محمد نور الدين، أخاثة، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، دار إفراتيا، الدار البيضاء 1991، ص 26.
- (20) د. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، ص 338.
- (21) هينل، محاضرات في فلسفة التاريخ، العقل في التاريخ، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، دار الثقافة، القاهرة 1986، ص 72.
- (22) هينل، علم ظهور العقل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت 1981، ص 28.
- (23) هينل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ص 195.
- (24) بيهر بودو، نيتشه مفتتحاً، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت 1996، ص 138.
- (25) عبدالرحمن بدوي، نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1956، ص 61.
- (26) عبدالسلام بنمبدالمالي، الميتافيزيقيا العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت 1981، ص 133.
- (27) هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبدالقفار مكلوي، دار الثقافة، القاهرة 1977، ص 35.
- (28) هيدغر، مبدأ الالة، ترجمة بطير جامل، المؤسسة الجامعية، بيروت 1991، ص 67.
- (29) هيدغر، نداء الحقيقة، ص 51.
- (30) جان بهاجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة ويشهر أويري، منشورات عويدات، بيروت 1985، ص 8.
- (31) تومبكينز، نقد استجابة الفارئ، ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص 338.
- (32) أسوينسكي، شعرية التأليف، ترجمة مسعد الفانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص 134.
- (33) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة 1976، ص 44.
- (34) يعني المبد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت 1985، ص 59.
- (35) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 20.
- (36) عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 66.
- (37) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابغ من إبريل، الزاوية 1996، ص 115.
- (38) جان بياجيه، البنيوية، ص 84.

- (39) دي سوسير، دروس في الأسس العامة، ترجمة صالح القرماوي وآخرون، الدار العربية، طرابلس 1985، ص 51.
- (40) مجموعة كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان شافعا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1997، ص 44.
- (41) جان إيف تارييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1993، ص 52.
- (42) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994، ص 21.
- (43) محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1994، ص 19.
- (44) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة ع. بنعبدالمالي، دار توبقال، الدار البيضاء 1993، ص 60.
- (45) روجيه باسفيد، الموسميولوجيا والتحليل النفسي، ترجمة وجيه الهميني، دار الحداثة، بيروت 1998، ص 200.
- (46) عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1984، ج 2 ص 614.
- (47) جيل دولوز، التجريبية والذاتية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت 1999، ص 6.
- (48) تركي الحمد، الثقافة العربية أمام تحدي التنوير، دار الساقي، لندن 1993، ص 14.
- (49) هيدغر، التقنية - الحقيقة - الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995، ص 19.
- (50) ممن زيادة، «مهر» الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد 3 ص 475.
- (51) محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن 1993، ص 94.
- (52) محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن 1999، ص 19.
- (53) جورج زيناتي، رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، بيروت 1993، ص 164.
- (54) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1990، ص 96.

نقد النقد وأبعاد  
التنظيم النقدي

عبد العاطي الزياتي



صدر منذ مدة كتاب «نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمؤلفه الدكتور محمد الدغمومي ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة أطروحات ورسائل في عام 1999 ويقع الكتاب في نحو 360 صفحة من الحجم الكبير، والكتاب في أصله أطروحة لنيل دكتوراه دولة. وقد فرضت طبيعة أسئلته النقدية وظواهره المنهجية، وقضاياها النظرية تقسيمه إلى ثلاثة أبواب رئيسية مسبقة بتمهيد يؤصل لمفاهيم البحث ومصطلحاته، فأنصب القسم الأول على: رصد متن نقد النقد والتنظير النقدي ومرجبياتهما. في حين خص القسم الثاني بمقاربة المفاهيم المرجعية التي تحكم الأطروحة.

أما القسم الثالث فماد إلى ملامسة حضور مفاهيم النقد في متن نقد النقد وتنظير النقد العربي لينهي الباحث عمله الباذخ بخاتمة مركزة مكثفة تحصر استخلاصات الأسئلة والقضايا التي كانت موضوع أطروحته، والتي أُلح على نسبتها وطموحها الأكيد للاندخراط في النقاش والجدل وملاستها حدود الالتباس داخل حقل نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وقد انطلق الباحث من اعتبار النقد نظاماً ذا وهي معرفي منهجي نظري وفلسفي وهو أمر يجعله بعيداً عن الاكتفاء بمرجعية واحدة أو مطلقة نظراً لارتباطه المستمر بالعلوم الإنسانية والفلسفات المعاصرة، وبأشكال غير حصرية من ألوان المعرفة؛ فهو عاجز عن أن يرضخ لمذهب، فهو مفتوح أمام الجميع هواة ومتخصصين، جماليين وإيديولوجيين وشهود ومتواضعين، ليس له تاريخه الخاص<sup>(1)</sup>. ولذلك ظل دوماً ملتقى جدال وحوار لحقول مرجعية ترتبط به وبموضوعه، إذ النقد رهن التآرجح بين وضمنين: وضع ثقافي ذي أبعاد فكرية وفهمية، ووضع علمي يسمى نحو حيازة صرامة العلوم وإجرائياتها. هذا الموقع

المعرفي ذو الهوية المنهجية هو ما استدعى ضرورة قيام مبحث نقدي للتفكير في قضايا النقد وتأمل إشكالاته، وهو نقد النقد الذي نظر إليه بوصفه رؤية إستمولوجية لوضع النقد ومفاهيمه وعلاقاته وأسئلته وإجراءاته. غير أن مفهوم نقد النقد يظل في جوهره مشروعاً يصعب تحديده بدقة، وتعريف وظيفته ومقاصده خصوصاً وهذا الوضع الاعتباري - عمل على عمل منجز - يجعله في موقع تماس رفيع مع خطاب تنظير النقد الذي راكمت معرفياً يحكم ذلك الوعي المتنامي بإشكالات النقد وتحدياته وأبعاده والطموح نحو اشتراع آفاق جديدة في رؤية ذلك النقد لموضوعه انطلاقاً من تموضع جديد أو شق بدايات أخرى في النظر إلى مقاربة الأدب. ولاغرو أن القارئ سيكتشف لاحقاً أن هذه الأطروحة عمل محكوم بأسئلة جريئة ومستقرة لحساسيات نقدية واسعة لأنها زعزعت بدهيات في النظر والتصنيف والتحقيب والإلحاق والسبق النقدية ظلت ولعمود تصوغ المشهد النقدي وترتب أولوياته وتصرف أسئلته.

هذه الهوية الاختلافية التي نحتتها الأطروحة في طرح إشكال العلاقة والوضع الاعتباري لمفاهيم من مثل: النقد الأدبي، ونقد النقد، وتنظير النقد، وشبكة العلاقات مع حقول مرجعية نقدية أو علمية مجاورة جعلها مقامة شجاعة جديرة بالتقدير لجملة عوامل منها:

- دقة العلاقة بين مباحث الأطروحة والجسور الخفية بينها، والنمو النسقي.
- افتقاء تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد ونقد النقد وتنظير النقد المتسارعة وارتباطها بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطبة الخلفيات.
- الفنى المفهومي وغزائره، إذ إن الأطروحة اشتغال في المفاهيم والمفاهيم وعلى المفاهيم وهو ما يجعلها موجهة لنخبة النخبة.

هذه العوامل ألزمت الباحث باستمرار باحتراف النقطة في أبحاثها وعدم الركون إلى الوصف أو التلفيق أو الحياد، فقد ظل في جل مناطقها

متمسكاً بالمشروط شامراً الأسئلة على المتون النقدية وأسئلتها فاحصاً أطروحتها وهويتها النقدية مرتبطاً بفرضيات عمل ذات عتبات تأويل إجرائية تسلم بالاختلاف في إطار الاقتراحها نموذجاً للتفكير في النقد صالحاً لما نسميه نقد النقد ونموذجاً مناسباً لما نعتبره تنظيراً للنقد<sup>(2)</sup>.

ولافتتاح هذا البحر اللجج من المفاهيم والمباحث والمرجعيات والعلاقات الرقيقة والجسور المضمرة اقتضى الأمر أن تأتي الأطروحة في خلال ثمانية أقسام وأربعة عشر فصلاً وما يقرب من أربعين مبحثاً..

وقد كان لزاماً بحث المفاهيم الكبرى التي تنتظم الأطروحة وتوطئها - انسجاماً مع الطابع النسقي للكتاب - بوصفها موضوع البحث وهي النقد ونقد النقد وتنظير النقد وإيضاح أبعاد الهوية والموضوع والصفة المنهجية والمفهومية..

ومن خلال فصلين حاول القسم الأول أن يلاحق حدود التقاطع والتداخل بين خطابي كل من نقد النقد وتنظير النقد المربي المعاصر. وهي التداخلات التي استتبعها طبيعة الخطابات الفرعية المرتبطة لكل منهما، حيث إن طموح التنظير كامن في فروع المباحث المنضوية في متن نقد النقد وهي الوقت نفسه لا يمكن أن نسحب من التنظير النقدي وعيه بالوضع الإشكالي للنقد، وانكبابه على المفاهيم النقدية ومرجعياتها وقواعد النقد ومعاييرها.

في حين انصب الفصل الثاني على تبين مرجعياتهما الفلسفية والجمالية واللغوية والسوسيولوجية والنفسية، ذلك أن علاقة الفلسفة بالنقد أمر مقرر. ولعل أول تنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة، وأول مرجع تحكم في النقد كان هو المرجع الفلسفي الأفلاطوني ثم الأرسطي، وأول نظرية للأدب كانت نظرية بمفاهيم فلسفية - لغوية<sup>(3)</sup>.

وإن الناقد يجد نفسه مضطراً لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلسفياً مثل مفهوم الموت والمحلكة والصدق والخيال والتفسير

والتأويل والحقيقة والحلم والواقع والجمال والفن، ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تتبع من اختبارات فلسفية محددة مثل الميث والعدالة والالتزام والأيدولوجيا<sup>(4)</sup>.

كما أن ظهور علم الجمال أو ظهور ما يسمى بالإستheticism تمكن من أن يمنح النقد الأدبي مدخلاً جديداً ومفصلاً لموضوعه، ومدد بمدد من المصطلحات والمفاهيم، فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني<sup>(5)</sup>، ولذلك يبدو ظاهراً وجلياً أن جانباً من المعرفة التي يعيد إنتاجها نقد النقد والتنظير يرجع إلى فلسفة الجمال حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للنقد خصوصاً عندما يقرن النقد بالفن أو ينتسب إليه أو يجلوه<sup>(6)</sup>.

وغني عن البيان أن نقد النقد له صلة بعلم النفس مادام الأدب ليس لغة فقط فهو دلالات تحمل معاني تجرية معيشة، هذه المعاني النفسية هي موضوع نقد لدى متبني مدرسة فرويد ومفاهيمها.

وأمسى علم النفس مرجعاً للنقد ولنقد النقد لاحقاً، وتم تفسير العمل النقدي من خلال الأحلام ومطابقة الليبدو والدوافع والترددات.

والأمر ذاته يصدق على صلة هذا المبحث بعلم الاجتماع باعتبار ارتباط الأدب بالتعبير عن الواقع ووقائمه وأشباهه من جهة، وبوصف النقد ونقده بحثاً في جوهر تلك الصلة وتلك العلاقة بالواقع وعناصره ومواقف الإنسان داخل ذلك العمل الأدبي وفي ذلك إلحاح على الصيغة الوظيفية له مادام معبراً عن وعي اجتماعي يسنده موقف إيديولوجي، ولذلك ظل طبيعياً أن نجد التصورات ذاتها لدى اشتغال نقد النقد عند قطاع عريض لدرج من الزمن لدى أقطاب المنهج الواقعي من مثل أمين المالم، وعبدالمعظم أمين، وغالي شكري، وصالح فضل، وحسين مروة، والسيد يس محمد برادة، وحنا عبود.

ونظراً للغة أو البعد اللغوي هي النقد ونقد النقد وتنظير النقد من

أبرز الإشكالات لأن اللغة هي المفتاح الذي بدونه يستحيل تأسيس أية بداية أو انطلاق دون إعادة صياغة هويتها والعلاقة معها وصورة حضورها سواء في صيغتها الواصفة أو الإبداعية غير أن القسم الثاني أريد له أن يستجلي جملة من المفاهيم التي يظل نقد النقد وتظهر النقد مؤطراً دائراً هي فلنكتفينا لأنها هي ما يبرز وجوده المعرفي فانصب العمل الأول على مقارنة نقد النقد في حين يسمى الفصل الثاني للوقوف على مفهوم النظرية، أما الفصل الثالث فكان أن انصرف إلى مفهوم المنهج وأستلته.

إن عمق تصور الباحث لموضوعه دعاه الرجوع إلى تمثيل صور انبثاق مفهوم نقد النقد في السياق النقدي العربي الحديث: ذلك أنه رغم طابع الالتباس الذي ما هتئ يسمى باستمرار لاجتماع كلمتين ملتبستين في الأصل: فقد أبرز أن هذه البدايات المفترضة لهذا الفرع النقدي يمكن التعديد لها مع كتاب «هي الشعر الجاهلي» لطف حسين وإن كان لم يشر إلى المصطلح بمينه فعمله في صلب اشتغال وهموم نقد النقد لتتضح صورته هي أجلى مظاهرها لدى العقاد الذي يرى أن النقد ما يتبني أن يصير - مزاجاً يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة. لذا اقترح تحصيل النقد بما سماه نقد النقد<sup>(7)</sup> - أشار إلى ذلك في مقدمة «بعد الأعاصير».

غير أنه رغم ظهور ثمة غير قليلة من النقد ممن أشاروا من بعد إلى بعض من مظاهر هذا الاشتغال فحدود الوعي به ماتزال ملتبسة بما لهم عن مفهوم النقد لأن وعي مفهوم نقد النقد لا يستقيم دون رصد استراتيجياته ووسائله الملائمة وغاياته وموضوعه فيبتعد بذلك عن التماهي بممارسة النقد وتاريخ النقد والتعريف بتيارات النقد، ولذلك يحق تسميتها بالبدايات أو الإرهاصات غير أن مرحلة التأسيس لمفهوم نقد النقد العربي تزامنت مع شيوع التفكير الواعي لدى النقد في كيان معرفي منهجي ونظري بمينه لمفهوم اسمه نقد النقد والنزوع نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة تمتلك الوعي بنفسها وإجراءات عملها وصلتها بما حولها من الفروع المعرفية المباشرة وغير المباشرة ويمكن التأريخ لذلك المخاض بأواخر الستينات حتى

بحر السبعينات فتنامى دور نقد النقد واكتسب حضوره صفة الضرورة بقض النظر عن طبيعة تقييمه هل هو منهج علم أو يبقى حصيلة معرفية فقط. لأن هذا المجال في حقيقة الأمر لن تكون له كبر فائدة على ترجمة الإدراك المبادئ لدى النقاد عن نقد النقد في أمر تأسيس قواعد ومبادئ وغايات وموضوعات نقد النقد والتي تخلق له مسافته المنهجية من غيره. خصوصاً وهو -نقد النقد- نشاط معرفي له صلات بأنظمة أخرى يستدعيها المشترك الذي يمتح منه كل نظام والجسور المشتركة الظاهرة الخفية فيما بينها هكذا يقع هذا المفهوم بوصفه فعلاً منهجياً بين ملتقى الأنظمة التالية: النظام الأدبي الثقافي، والاجتماعي، والسياسي والاقتصادي.

إن رصد هذه البداية الفعلية وتنامي أهمية نقد النقد يستدعي الوقوف عن وسائل تشكل معنى التنظير النقدي والإرهاصات النظرية لقطاع من النقاد العرب اتجه جهدهم النقدي هذه الوجهة بالنظر للتداخل والتماس بين المبحثين ولكن لا بد هي أمر النظرية من وجود نسقية تحدد مرجعيتها وانتظامها مع غيرها. هكذا أنخرط قطاع من النقاد في النقد القديم والحديث فكان سميهم الأول والآخر هو اكتشاف نظرية لهذا النقد أو هي مبحث من مباحثه سواء بـ:

(1) إعادة الاعتبار لنظرية قديمة وتقويتها.

(2) إعادة بناء عناصر قديمة في إطار نظرية قابلة للاستمرار<sup>(8)</sup>.

غير أن فحص الصفة العلمية والنسقية لمفهوم النظرية من خلال الوعي المعاصر الذي أنتجت في سياقه يجعل معظم الاجتهادات العربية في هذا المجال تندرج في صلبها فيما يمكن أن نصطلح باسم ما قبل النظرية وما دامت المفاهيم تحتكم باستمرار إلى مرجع وزمن معينين هما ما يبرز مشروعاتها وتمثلاتها في إطار حركة بحثها الحثيث عن انتظام ما. فمفهوم النظرية كما يعرفه أغلب الابستمولوجيين جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية

في حقل العلم والفكر والفلسفة<sup>(9)</sup>... ص 40، بمعناها عن اكتساب هذا الحضور بهذه الصفة في المباحث النقدية العربية القديمة منها والحديثة إلى حدود بداية الثمانينات. ويظل ذلك الجهد في حصيلته المنهجية تتطهراً نقدياً سعى لاكتشاف ضوابط ممكنة للنقد والأدب ومن ثم هالتنظير النقدي هو جملة العمليات التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متضرعة عن نظرية سابقة بحثاً عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية: إنه فعل ما قبل النظرية دائماً، بمعنى أن التطهير قد يكون مسبوقاً بنظرية وقد يكون سابقاً لنظرية<sup>(10)</sup>، يقتضي تطهير النقد هذا المبطل وهو في أحسن الأحوال لا بد له من توافر عناصر جوهرية تضمن إمكانية الاستدلال والإقناع وهي مجموعة من الافتراضات والقواعد والمبادئ والمفاهيم والصفة النسقية والإنتاجية حتى يكون بحثاً في صيغة مشروع يريد الوصول إلى **بديل وفي الوقت ذاته له من النظرية ومن النظري والتقديم النظري والمرض النظري والنقد الأدبي.**

وإذاً فكل من النظرية ونقد النقد وتطهير النقد لا بد وأن يرتبط بتصور منهجي من المناهج السائدة لدى الغرب يسند تصورها ويمسحها بالرؤية الفلسفية والخلفية المعرفية ولذلك فقد ظلت اجتهادات النقاد العرب فيما يتصل بأوجه تعاملهم مع النقد والنظرية والتطهير ونقد النقد وغيره من المنهج الواقعي نحو المنهج الشكلي فالبنهوي فالتكاملي. فالنقسي لم الاجتماعي وغيرها، ومن ثم فهذه الدورة خلقت دواراً حقيقياً لدى المتلقي العربي الذي عانى من عصر هضم هذا الكم من التصورات المنهجية في فترة قياسية فضلاً عما شابها من نقص معرفي وإهمال ظاهر للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثقت منها المنهج الثقافي للمنهج. إذ لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره<sup>(11)</sup>.

لكن القسم الثالث اختار أن يقارب المتن الذي اتخذته خطاب نقد النقد موضوعاً وكذا تنظير النقد. إن طبيعة موضوع الخطابين بررت ما ذهب إليه الباحث في بحث أبعاد العلاقات التفاعلية ما بين النقد والفن الالتباس

لمخرج في تلك الحدود التي تلح أيضاً في الصفة الاعتبارية لعلاقة النقد بالعلم، إذ ما مدى حضور تلك الصفة في اشتغاله وما محدداتها؟ طبعاً العلم واحد ذو أساس مكين في تشكيل الاشتغال النقدي وسنده النظري، ولكن التداخل له حدوده المعقولة.

وفي الفصل الثالث يطرح المبدئي النقدي التي ساقها نقاد النقد العربي وخطاب تنظيراتهم زمنياً وظلت في حكم الملك المشاع.

في حين خصص الفصل الرابع لوظيفة النقد والتي لا تتعارض مع اعتقاد كل ناقد بأهمية عمله ذلك، حيث إن إشكال الوظيفة محدد بدهياً بالمفهوم السائد للأدب من قبل النقاد، ومن ثم فمثن نقد النقد والتنظير يعادل عنده وظيفة النقد مدلولات كثيرة تبدأ من التوعية والتوجيه خدمة إلى الأدب والقارئ لتقدم مجموعة من البدائل كي تنخرط في وظائف عامة تصنيفية للنقد: وظيفة أدبية/ تعليمية/ أخلاقية/ منهجية/ أدبولوجية.

وقد ارتكز في تصنيف النقد كما هو محقق في نقد النقد والتنظير - على إبعاد الصفة العلمية للتصنيف والنظر إليه من خلال أنه إجراء تنظيمي يروم إعادة ترتيب المادة النقدية التي لم تعد كلاً منسجماً بل هي على تماس ظاهر بالاختلاف والتمدد وذلك لإيضاح المسار النقدي أو المنهجي وعلاقاته، ولحصر ذلك وإيضاحه لأبد من وعي بالتصنيف نفسه من حيث خلفيته النقدية ومرجعيت ومجموعة من المعايير التي تبرر الانقسام وذلك الشكل من التنظيم والترتيب المقترح. ومن معايير التصنيف المعتمدة:

معايير إجرائية ومنهجية وتاريخية ومهنية ووظيفية ومتمددة وعنها تفرع الوعي بتوزيع النقد إلى اتجاهات وأنواع قد تنقسم إلى أنواع فرعية وقد تتألف المناهج وتمتزج مختزلة الاختلاف النقدي: هذه الإجراءات هي تعبهر عن مراحل تاريخية مر بها النقد العربي منذ بدايات القرن العشرين حتى أواخر الثمانينات منه.



وإذاً فأنواع النقد بآتجاهاته المختلفة لا تمدو أن تكون صدى للمناهج المشتقة على الإبداع ولمرجعيات الأدب والنظر إليه وفيه<sup>(12)</sup>.

ولعل إخضاع النقد لتأمل شامل فيما يتصل في سيرورته أو سيرورته معناه نوع من الإنصات إلى التحول في بعده التاريخي بما هو تحقيق يستدعي تصنيفاً لمراحل ما.

هذه العملية لها عناصرها ومعاييرها ودوائرها وأبعادها. وإذاً فملاحظة النقد من خلال تحولاتها الزمنية خطوة قيمة بفحص القيمة المعرفية والمنهجية التي ظلت سمته منذ بداياته المتصلة بالبساطة والتقاليد حتى امتلك نسقه وإتقاعته الإجرائية. وإذاً فهذه تصنيفات لدى النقد العربي المعاصر منذ مدرسة الديوان حتى أواخر الثمانينات ذات اتجاهات ورؤى ومراحل ارتبطت بنظريات ومناهج ومذاهب فلسفية وأدبية أو معرفية.

وعلى المستوى التطهيري يبدو أن مفهوم التصنيف النقدي ممتزج بنقص من نوع ما، أصل ذلك مرتبط بصيغة أمر تدبير أمر الاختلاف داخل النقد. إن هزخ خيوط هذه الإشكالية ترتبط بطبيعة وجود واشتغال المدارس الأدبية وهي - منتجة الاختلاف - وطبيعة رؤيتها للأدب ومهمة النقد وقيمتها. ولذلك فأمر بدعي أن تختلف في نظرتها وطرائقها واختياراتها، هذه الأسباب كافية بالإجابة عن الإشكال وتبرير مشروعيتها فنخلص إلى تصنيفات تلتزم بأسس نظرية عامة ذات أبعاد متميزة باحثة عن الانتظام رغم ما يعتمرها من نقص وخلط وانتقاء.

وإذاً فالتصنيف النقدي ذو الوضوح المنهجي المرتكز على وعي معرفي راسخ لابد له من الاستناد على خلفية نظرية دقيقة لها غاياتها التي تظهر في صيغة النقد التي تقترحه أهدافه وتوجهاته التي تعطيها علاقته بالأدب.

إذا كان لنزوع النقد المستمر في التفكير في نفسه ونقد منجزه باستمرار لغاية التقويم والتصحيح من مبرر. فما الذي يبرر السؤال التالي: لماذا يصير خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها ومن تاريخها؟ غير

ذاك الجنوح نحو الانتقاد الذي يتجاوز مجرد فهم النقد أو الرهان على التنظير له نحو التسفيه النقدي لخاية احتكار شرعية مزعومة وبديلاً عن غيره نعل هذا هو منطلق البحث في الفصل السادس هذا الخطاب الذي يرى أن:

- النقد جملة نقد فاسد.

- خطاب الانتقاد يأتي معملاً بجديد الرؤية. المنهج. المصطلح.

- لتبرير وجوده يرى أن النقد بعيد عن هدفه وموضوعه غائب عن دوره وعن الوعي بإشكالات الإبداع.

وأجمالاً فانتقاد النقد عموماً قائم على الادعاء والإقصاء والانتهاك وتبخيس القيمة الحاصلة للنقد مما يجعله في نهاية الأمر يلقي الإنجازات القائمة: بفياب الحوار/ تخلف المنهج/ ضعالة المصطلح.....

وهي الآن نفسه له دعوى وغاية منها:

- اقتراح المنهج والمصطلح.

- ضبط السياق وعمليات النقد.

- تنظيم الثقافة وتأسيسها.

هذه الجوانب كلها إذا صح أن تكون بدائل فلأن النقد لا بد وأن يستفيد من خطاب انتقاد النقد كي يضم في جرابه: خبرة وشروط ثقافية واختصاصاً ومظهراً علمياً وأخلاقياً.

وهي الفصل السابع الممنون بالنقد والقراءة، رأى الباحث أن إمكانات القراءة تتسع للتفكير في قضايا النقد وإعادة النظر في أسئلة ممارساته وتصورات، وهو ما ينقل النقد ويسهم في تأسيس معرفتي ومنهجي لعملياته وإجراءاته. ومن ثم فالقراءة أداة منهجية لتصريف مجاري النقد وتصحيح مساراتها مستقبلاً، ذلك أن أفق القراءة الذي انصهر معه أو كاد خطاب النقد

يطمح أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صعوبة الحوار مع الأدب. إنه مدخل لممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده.

وفي الفصل التاسع يلمح الباحث إلى أن تعدد المرجعيات وعدم وضوحها العلمي والفلسفي كان عائقاً أمام الانتظام لخطاب نقد النقد وتظهر النقد الأدبي المعاصر وهو السبب الذي يبطئه بالنقد الغربي والتراخي مما يمكن غياب أصالة الغاية فكرية وإبداعية تتضح من سماتها طبائع التفريق والانتقاء والتي تفسر غياب الحوار المتعدد الجسور والعلائق مع الذات مراعيها شروطه الذاتية ومستشرها آفاق مستقبله، دون أن يكون مجبراً على إلحاق نفسه بالتراث أو بالفرب أو لابساً عباءة علم من اعلام النقد وهو ما يسمه بالاجترار والتبعية.

، غير أن شروط ثقافت **خطاب التنظير النقدي** العربي مع النموذج الغربي لم تتضح بعد وكانت الكفة دوماً مائلة لهذا الأخير الذي يوهم بالصفة الكونية غير أن ذلك لا يؤجل التساؤل عن الخصوصية والمغايرة التي يستثمرها، وفي صيرورته تلك من الحوار المتعدد ارتكزت استراتيجياته على شعارات تبرر وجوده منها.

وثمة عوامل أخرى تظل عائقاً أمام انتظام هذا الخطاب، إضافة إلى إشكال المثاقفة الذي تحول إلى شكل من أشكال إعادة الإنتاج والتذبذب بين حال الاستمارة ومحاولة الفهم وبين الفهم وحالة العمل.

كما أن لترجمة دورها الكبير في المثاقفة، غير أن صيغة استثمارها تعكس طبيعة النقد ونقد النقد والتنظير لكونها تتم في ظروف سيئة، ونتيجة مبادرات فردية دون تخطيط، أو توجيه مما يسقطها في الانتقائية. وهي لذلك شاهد على الفوضى المصطلحية وضعف المساهمة في الدفع بسيرورة النقد العربي والمعجز عن الحوار.

كل ذلك بسبب الاقتصار على ترجمة المقالات والكتب الفرعية في

غهاب شبه نام للأصول والكتب الأساسية التي لها دور بارز في تطوير الاشتغال في خطاب نقد النقد والتطهير.

هذا الوضع هو أحد أسباب إقدام قطاع وافر من النقاد على الاتكاء على الاستمارة سواء بالاختيار أو الاقتباس أو الإحالة المستخلصة من النقد الغربي، معتقداً أن ذلك هو ما يقوي موقفه؛ فاستحال معه النقد العربي خطاباً مشوهاً بكثرة الاقتباسات والإحالات كأنه فيفساء.

وإذاً فكتب النقد وتطهير النقد مفتقدة للهوية؛ دأبها الاحتذاء والتعميم، مما يفرغ آليات استدلالها من قيمتها العلمية والتفسيرية، لاسيما عندما يكون طموح النقاد المنظرين أكبر مما يحتمله السياق. فهلجأون إلى المقابلة والمقارنة بين الأدبين والنقدين العربي والغربي لا باعتبارهما طرقي حوار وجدال، وإنما كي يوهموا أنهم يمتلكون باعاً كبيراً في الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لتضخيم جهة على أخرى. مما يحول الاجتهاد التطهيري والنقدي العربيين إلى التجامل والانتقاء، وهو ما يوقعه في الإقصاء لحظة قيامه بالتصنيف والتأريخ والتحقيق. فتسود أسماء وتنتشر كتاباتها، في حين تغيب أسماء أخرى رغم اجتهاداتها المعروفة.

وإجمالاً فالأساس الانتقائي والتعميمي الذي ظل ديدن الخطابين نقد النقد وتطهير النقد كان صفة لصيقة بمجمل إنتاجهما، ولذلك لامرأ أنهما يشغل من خلال اللانسيقية مع ما يتضمنه ذلك من سيادة التلفيق والادعاء والاعتذار والتحول داخل المنهج وإلى غيره.

وإذاً فتأمل النقد ما ينبغي أن يتم من خلال هذه المعابر لأنها تحول النقد إلى ربيع رمزي عالة على غيره؛ لا يعكس الهوية العربية ولا همومها، وإذاً فما أحمنا إليه أنفاً ظل عائقاً أمام طموح الصفة نحو الطابع النسقي الذي يبتغيه الخطابان.

## استنتاجات:

1 - امتلكت الأطروحة أطروحتها من غنى ذخيرتها المفهومية التي وظفت

قصد ملاحقة اشتغال خطاب نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر وطبيعتهما وآليات التأويل والتفسير والفهم التي كلنا يلجآن إليها.

2 - امتازت الأطروحة بالفنى المصطلحي الواضح والمجرد والذي أبان عن علو كعب الباحث حيث ظل وعلى مدار البحث يسائل ويستفسر الضم والسلاسل النقدية والأعلام والمغمورين في المشرق والمغرب، من خلال الإشكالات المتنامية لهذا الخطاب.

3 - للبحث جواهره التي لا يحوزها إلا القارئ الملحاح والمسائل الطموح والصبور؛ لأن الهوية المفهومية وهيمنتها على طبيعة اشتغال البحث خلقت دقة وعمقا شديدين في البناء والصياغة اللتين جعلته كذلك.

4 - للباحث حساسية كبرى من حيرة النقد العربي المعاصر متقاطعتين وهي ما عبر عنه في معيقات انتظام الخطابين.

5 - إن الأطروحة اختارت السؤال حذو السؤال لإعادة النظر ولقت الأنظار إلى مواطن الخلل، وليس لأجل إعادة إنتاج الوضع ذاته بإرساليته وعوائقه ومازقه. وبذلك تكون قد سلكت مساراً آخر ضرورياً لتقييم الأدامين: النقدي والتنظيري وتقويمهما.

وإجمالاً، فإن الباحث قد لامس بعمق الإشكالية المضاعفة لنقد النقد والتنظير النقدي المريبين بسبب فلواهر معقدة ومعيقات خاصة. وهي ما يفسر:

1 - الاتكال المستمر على المرجعيات الجاهزة والنماذج المسبقة مما جعل علاقتهما واهية بالتراث النقدي والشعري على السواء.

2 - عدم ارتباط مبادئهما بشروط الأدب العربي الحضارية والتاريخية، وسياقات تدوال الظاهرة النقدية والتنظير لها.

## الهوامش

♦ محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرياض سلسلة أطروحات ورسائل ط 1، 1999.

♦♦ محمد الدغمومي ناقد وقاص وروائي مغربي من مواليد طنجة 1947، له إسهامات في النقد الروائي والشعري والقصصي والثقافي بالمغرب من مؤلفاته: له ثلاث مجاميع قصصية وهي: الماء المالح 1988 - عري الكائن 1997 - مقام الارتجاف 2001. وله ثلاث روايات وهي: بحر الظلمات 1992 - جزيرة الحكمة - 1997 شجر المزاح 2004. وكتاب حول أوهام المثقفين وكتاب الرواية المغربية والتنظير الاجتماعي. ويعمل أستاذا للتعليم العالي بجامعة محمد الخامس - الرياض.

(1) نفسه ص 32.

(2) نفسه ص 10.

(3) نفسه ص 91.

(4) نفسه ص 90.

(5) نفسه ص 93.

(6) نفسه ص 95.

(7) نفسه ص 114.

(8) نفسه ص 123.

(9) نفسه ص 40.

(10) نفسه ص 41.

(11) نفسه ص 154.

(12) نفسه ص 243.



# النقد والنص

(سلطوية الفكر وجماليات الوعي)

شريف بشير أحمد

## النقد: نظرة في الماهية:

النقد رؤية منهجية، وفلسفة تأويلية - تحليلية، وخطاب يتركب من مادة يظهرها النص بعلاقة تماضد وتكامل تعبر عن تحويلية الجدلية الرؤيوية؛ وكأنه حي، ومادة تكوينية مكتملة/ متنامية بوحدة عضوية متوازنة الأجزاء تهيكّلها وحدات لغوية منتظمة تستمر خطوطياً، وتمدل من الظاهر/ الحاضر إلى الغائب/ الباطن؛ ومن الثابت إلى المتحول؛ إذ يقدم تشكيلاً فكرياً في زمن دائري - معرفي يختلف عن تشكّل النص في زمن الكينونة، ويعمل حقيقة الإدراك الحسي، ويصرد الممكنات المتمركزة في النص؛ ويقدم خطاباً يدل على الوجود، ويتسلل إلى النصيب اللغوي لمعرفة العلاقة السبائية وتحولاتها الأسلوبية؛ ولا يصحب مفردات في هوالب منجزة تحجّرت معانيها المجمعية، وتحوصلت في تراكيب إخبارية تقبل التطابق الشكلي/ الحرفي في الصياغة.

ويعتمد النقد منهجاً لتأسيس خطاب تجريبي بتركيب لغوي متجاوز الأنساق، متوافق الدلالات في بنية جزئية تتداوب في البنية الكلية التي تنظم علاقات التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، وتماضد النظم الذي يثير الدهشة ويساعد على تنوع الأثر، وتعدد القراءات في سياق يتألف فيه الوجود الشبهي والإنساني في وحدة موضوعية متداخلة - متشابكة/

ويتمتع النقد بالتلاقح من أصلاب تتفاعل في الذهن/ الوعي الذي يتيح لها أن تمتزج، وتتوالد، فتتجلب خطاباً يفصح عن رؤية تفجر الدلالات التي تمتع، نفسها من تألف المختلف، وتناظر المؤلف؛ إذ يسعى إلى توظيف علاقات التراكيب اللغوية حتى يصيرها مبهمة واضحة، وخفية ظاهرة.



### الوعي النقدي: رؤية في التشكيل:

يُحوّل الوعي النقدي وجود النص تحولاً جذلياً من وجود ساكن إلى حركة تتعارض فيها فلسفة التأويل مع التشكيل، ويتحرك في كون يمتصر فاعلية تتوزع المقاطع اللغوية والصوتية التي توحى بوحدة التركيب؛ والتجانس اللفظي؛ ويبرز الحقل الدلالي وتحولات التجربة الشعرية بتشكيل أفق لغوي بوحداث تسوغ العلاقة الجدلية بين المحسوس والمجرد، وتتركب من مقاطع صوتية متماثلة بمكوّن جوهري عضوي يتخلص من نزعات الذات المغلفة النصائح تفرغاً لتحقيق غائبة علمية نوعية - تأويلية، لا كمية - تراكمية، ولا يقع فريسة الذاتية الضيقة - المتوقفة؛ فيحصر تجربة النص ببعد فردي.

إن الوعي النقدي لا يحلّل النص بأنماط مسبقة، وتصنيفات جاهزة تحكمها وصايا تقويمية؛ بل يحوّل النص بعد أن يتقرر وجوده الذي يحتجب دلالات تكون بنيتها اللغوية؛ فربث فيه لفة تتوالد علاقات غيبية تتساكن في الشبكة التوزيعية للعلاقات الحضورية التي تتفحص مقوماتها الذاتية، ويؤسس عالمًا يمسك العالم الموجود بدنيامية لغوية ترفض الثبات والسكونية.

ويتحكم الوعي النقدي في نسقية الترابطات اللغوية بين الصوامت والصوائت بوصفه قراءة نوعية للنص، وليس كتابة فوضوية تنحصر بالموقف التدميري الذي لا يستوعب وعي المنشئ ورؤاه الكيانية المتمركزة في النص. إذ يفقد الهدم/ التحطيم الموضوعية، ويقتل الطاقة التفجيرية في النسق المهيأ في المتحرك المواكب لتطور الحياة وصيغها ذات البنى التحتية، والعلاقات الركزية التي تنفر من التراكم، والتراصيف، وتغلق من أسر المعتاد، وظواهر الأشياء، ومسمياتها الخارجية؛ بل ينفر الهدم/ التحطيم القارئ من النص، ويشككه في قدرته المفهومية، ويصيبه بالعجز المحيط، ويشوه جماليات التشكيل أنها، متناسياً أن النقد لا يميّث مبدعاً ولا يصنع مبدعاً؛ لكنه يكشفه ونصه الذي يتكلم بوحداثه اللغوية التي تتموضع فيها المدلولات التي تشع رؤى تظهرها الدوال بنسج له وجود أبدي تتمخض عنه إشكالية

التأويل التي تبحث عن المعنى الضمني في عالم مفتوح - منطلق يتخلص من تقريرية المدلول، ويحتوي المضمون الشعوري الذي تتسارب فيه حركية الوعي والتشكيل.

## النقد والنص: التجاذب والتناظر:

النص غائر في سكونية مطلقة تؤسس الحياة والعالم المتوضع في بنيتها التركيبية قبل أن يبدع الناقد في إضاعته، وكشف المقنع/ المخبأ فيه، ويحرق سكونيته بحركية القراءة؛ إذ يشد النقد النص إلى أنظمتها المعرفية، ويهيمن عليه النص بحركيته الذهنية حتى يتم التفاعل والتوازي والتوازن والتحول من المكبوت إلى المعلن، ومن الصمت إلى الصورة، ومن السكون إلى الحركة الضاحجة، فليس النقد مرآة غير مستوية تعكس خصائصها على الأشياء، فتشوهها، محدثة خلاقات مفهومية مزيفة، بل صورة من نظام معرفي له شبكة لغوية تتعامل مع الأشياء بمبدأ الملية؛ وتتعلق من النص، وتعود إليه لتأسس جدلية متنامية تتحرى حقيقة الذات والوجود تجريبيًا بالتحول من تكثيفية التركيب إلى التمييز في صيرورة عيانية. إذ يكشف النقد توهج النص، وتدفق التجربة؛ ويوقظ الوعي، ويعلي مفاهيم الوجود، والتقرير، في حقل لغوي خصص تمييزاً عن تحويلية الأشياء، وصيرورتها بخطاب يحتوي علاقات ملامة إسنادية بين مدلولات وحداته اللغوية - المعيارية التي ترصد حركة تغير الموجودات، وتبدل الحقائق الموضوعية تجسيدا للعلاقة الجدلية بين التداخل والتفارج، ليعين المتلقي الأنظمة المعرفية التي ينطلق منها الناقد في صياغة خطابه.

إن علاقة النقد بالنص ليست علاقة نقي أو مغايرة، بل علاقة حوارية - جدلية تقيم عالماً متحولاً متكوناً مسرحاً؛ لأن المبدع يغير نظام العلاقات المألوفة ويجمع بين كونين متفايرين/ مختلفين في اللغة، ويقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين المصطلحات المألوفة/ المعتادة؛ ثم يكشف النقد خصوصية

تبديل العلاقات، ويستخرج من باطن النص بُناه المختفية التي تتحرك في سياقها ظاهرة؛ وينفتح بين كينونتين: النص الذي يمثل الحضور/ الوجود، والمثلي الذي يستوعب فاعلية التحول الدلالي ذهنياً.

ولا يربط النقد بين الآراء والأفكار، والمقولات التي تحلل، وبين شهرة أصحابها، فليست من العقل النقدي أن تهيمن شخصية المبتدع/ المبدع على الفكر؛ لأن النقد يحاور النص دفماً للواقع في الوعي الزائف، بتأثير سلطوية المبدع، ويُخضع بناء الفكرية والشكلية للتأويل الذي تسببه السلطة المعرفية، والذي يهجر المديحية الوصفية التي تقوم في ظواهرية الدوال؛ إذ ليس للنص أي وجود متحرك بذاته خارج سياقه الدلالي، والقارئ/ الناقد هو الذي يمنحه قيمته التي يراها فيه، ويُسبغها عليه معنوياً ووجودياً في أثناء القراءة التي تشكل خطاباً متمكناً من السياق، ووجوداً يمتلك قيمة مفهومية، وهماية تستحضر المسكوت عنه/ القائب؛ حيث لا نقد بلا نص؛ وثمة نصوص بلا نقد لتضايك كميّاً؛ وتستهل المشاكسة، والمماثلة. وليس كل نص يمثل وعياً إدراكياً، ويثير خطاباً تناصياً معه؛ لأنه لا يمتلك محايدة نوعية، وتمرئياً مؤثلاً.

إن النقد لا كراهية له مع المبدع؛ لأنه يترك/ يهجر عوامل التحيز؛ التطرف والتمصب؛ ولا نفور له من النص؛ لأنه يُبمد/ يُسقط مقومات التعاطف معه بممارسة قرائية - تحويلية تنفي/ تُلغي القولية المبرطنة إلى التماهي، والتمايز بمعرفة هيكلية النص.

ويتحول النص بالنقد من أصولية المصدر إلى حوارية الهدف؛ لتوليد مرادفات وعناصر شكلية، ووحدات دلالية تطلق تكافؤاً شكلانياً بينهما بالسياقات المضرة، إذ تنهض العلاقات بين النص (الخطاب الجمالي) والنقد (الخطاب المعرفي) على أنماط من الصراع، والحوار، والتصادم؛ وتنطوي على أطراف من الأفكار والمعاني والانزياحات والمفاجآت؛ وتختلط فيها الألسن والأعراف والثقافات، وتتوزع فيها المصادر الجمالية للذات، والموضوع والرؤية.

## القارئ والنص: تداوتية الوعي والتجربة:

إن وجود القارئ مرهون بوجود النص، ومرتبطة به؛ وإذا كان القارئ ينظر إلى النص بوعيه، ومرجعياته وثقافته؛ إلا أن النص يضغط على القارئ بجملة من الآفاق توجهه أواصر التوقع، وشبكة التأويل.

وقد يتسلط النص بموضوعيته على ذاتية القارئ التي تفقد حظوتها، وتفادر وعيها؛ فتقع في إसार الشرح والتفسير الظاهري. وقد يتسلط القارئ على النص فيخرجه من كونه، وعالمه؛ ويحشره في نظام معرفي مسبوق مرقون في ذاكرته؛ فتذهب دلالات النص البارقة.

ويمارس القارئ وظيفة تشريعية - تأويلية يعهد بها تشكيل النص رؤيواً بعد تمكيكه لفيواً، حيث يتحول النص إلى فمالية قرائية تفسر إشارية عناصره بعد أن يتفاعل القارئ المنهجي - الموضوعي معه؛ ويستخرج منه أفكاره، ومضامينه، ورؤاه، ويحاور بوعي ودراية وخبرة تمنحه القدرة على تفكيك سياقاته، وعقده، ويؤزر الناصية؛ لتكون العلاقة بينهما تبادلية - تداوتية؛ فيتغلغل القارئ في النص، وينوب في شياها؛ ثم يتغلغل النص في وعي القارئ حتى يكاد يحتويه ثم يتظاهر بفعل القراءة التأويلية التي تنهض بواجب توسيع معنى النص لفيواً وثقافياً بتأويل المستويات المفرداتية، والمعجمية، والنحوية، والبلاغية من خلال العلاقات الدلالية والتبادلية والتكافؤية، والترابطات المنطقية والمرئية واللسانية.

ولغة القارئ مغايرة أسلوبية للغة النص التي تنقلت من الحضور إلى الغياب المشحون بدلالات مضاعفة؛ وتحرر من معيارية المعجم بسياقية دلالية تتنوع فيها الدلالات التي يضمها العنصر اللفظي الذي ينتهك المألوف، والذي لا يحمل قيمة جوهرية في ذاته؛ بل في تضامنية تركيبه الصياغي الذي يحتجب الوظيفة الجمالية في التدقيق، والتفاعل معه بعلاقات متموجة تتقمصها تجربة لفيوة بسياق ينتظمها إنشائياً وينطلق/ ينفلت من قيود العقل ومقاييسه.

ولغة النص وجود يمكنه الفكر، وكأنه تغلفه التجربة، وخطاب يحتوي المشار إليه، ومنتج ثقافي يجسد المسكوت عنه، وإشارات لغوية وأدبية وجمالية متكاملة تشير إلى إشارات خيوطها منسوجة بقوليفة متناسقة تتداخل معها فهمها المعرفية، وتتداخل منها إشارات تشير إلى إشارات مطمورة تتصهر معها رؤىياً علاقات شمولية بمرجعيات تعتمد جدلية تتحسس مخزوناً فكرياً متوضعاً في ذاكرة القارئ، ووعيه الذي يترك به النص سياقاً، ويمنحه وجوده الدلالي معنوياً بتنظيم مجموعة المفاهيم التي تحتكمها بنيتها المعرفية: السردية والفكرية، ويمتدح خطاباً منهجيته، وفكرية بمفهومية منجزة تمارس التحليل والتأويل وتنظم معاني النص بالقراءة المؤولة، والمحاور للفكر فيه؛ وتقدم معرفة بالوظائف الداخلية لينيتها السردية.. النصية.. والتفاوت بين النص وقارئة قائم/ موجود؛ لأن الصورة الذهنية المتخيلة هي وعي المنشئ لمحت متطابقة/ متوافقة مع الصورة الذهنية المتخيلة في وعي القارئ إذ يطلق التفاوت تناسلية جدلية تتجلى فيها البنية الكلامية بمفايزة مستمرة بين مدلول النص ومدلول القراءة بنمط بنوي تهيكل فيه الأفعال، وتترابط وظيفياً بمنطق يتناول للكشف.

إن القراءة فعل فاعل يتمثل وظيفته التركيب، والنص موضوع فعل نسجت به علاقات ترابطية متفاعلة في سياق سردي - تعبيري ينتمي إلى فضاء متخيل لوقائع صيانية لها وجود مرجعي بترائية صياغة، وقراءة تنابعية واحدة تشتمل ثنائية تزامنية في السرد/ القص، والحدث/ الفعل النصي الذي يمرر المشهد، ويبني عالماً مرويماً له يمارس معه وظيفته فنية تذاوتية تغوله الحضور الأدبي الذي تنبني فيه العلاقات المنسوجة بحركية اللغة والوعي.

وقد تحولت القراءة إلى منظومة من المرجعيات وسلسلة من المناهج التأويلية التي تصاغ صياغة موضوعية، والتي تفوص في (النص) المملوء بالشظايا والألغام، والتي تغترق بنيتها، وأنسقت، وعوالقه، ومرجعياته

المتدفقة؛ والتي تتسم بحركة مفتوحة، وحرية متنامية غير مقيدة في قراءة النص؛ ولا تقتصر على رحلة البحث عن (مقصدية) مقموعة، أو (رؤية) مضبوطة، أو ولادة عظيمة لفكرة منتظرة، ولكن هذه القراءة يجب أن تنطلق من النص، وسهائحاته، ورموزه، وأنظمتها؛ لإضاعتها بالكشف الدلالي، والتأويل الذهني.

وكثيراً ما يكون المعنى في (النص) خفيفاً، وغامضاً، ويحتاج إلى آليات قادرة على الكشف، والتأويل، والتفسير نظراً لما يمتلكه من تمهيدات تمهيرية، ومفارقات دلالية، ومرجعيات مخبأة، يصعب على القارئ تلقيها، وإدراكها، فتضيق مساحة التواصل.

ويفتح الخطاب القرائي عن منهج ونظام ثقافي يستند تأويلياً إلى هضاء تطهيري تتشكل وفقه هيكلي العلائق المكوّنة لبننته بمفهومية فكرية في سياق معرفي تتداخل فيه الأشياء، ويقود حركة غير مكترلة بالصندقة/ القولية، ومتزنية بقوة تحاورية - تنافسية تستجلب التأمل/ التفكير بإقامة علاقة ذهنية مع المرجعي - التراثي من موقع الحضور الرؤيوي الذي يفارق التسجيلية/ الآلية، والواقع المادي؛ والذي يصير القول اللغوي المكثف منطوقاً يتسع علماً تتداعى فيه الأزمنة، وتتناقل الأحداث في لحظورية وقائمة وصياغة لغوية موظفة هنياً وفكرياً بألية داخلية.

ويتمثل وعي القراءة الأفقي في تجليات عمودية تتحرك في نسيج لغوي وتخرج من رؤية إلى رؤية تستلزم قدرة ذهنية لفهمها؛ وترفض تسطيح التجربة الشعورية الذي يستند إلى قصور في فهم جماليات العلاقة التركيبية التي تتطور/ تتجدد رؤيتها الكلية بالتلميح الكامن في التشبيهات الخفية المستعسنة أسلوبياً.

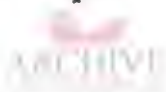
## الكتابة وحركية الإبداع:

الكتابة تجربة حضارية تمنح الأشياء نسقاً عضوياً تفنّيه الذائقة

الهندسية التي تمزج المعرفة بالخبرة، والإبداع بالتنظير والتطبيق؛ وكنهية وجودية تنفذ الكائن من قصوره وعيوبه؛ وتسعفه في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الواعي، والتوحيد بين الرؤية الذاتية والتجربة الجماعية التي تبحث عن روافد تنظيرية تستبطن بها هيكلة بنائية - تركيبية تعمم رؤية تتبلور بخطاب تأسيسي - تحويلي يصدر عن عقل منظر يبحث عن شكل متلاحم - متناسق بتكوين يعادل تجربة تتضمن فلسفة منهجية لها وجودها الموضوعي الذي تؤدبه الجمل التي تكتسب شعنتها الدلالية حسب تنظيمها السياقي، وتموجها الصوتي، والتي لها وظيفة عضوية تواصلية تمنح المفاهيم دلالية حمية تصوّر المستحيل ممكناً، والممكن مستحيلاً، هدفها المعرفة التي توافق قانون التطور الذي يؤلف بين المتناقضات، والواقع، والخيال برموز لغوية تكتسب مشروعية وإجرائية بتحليل الوظائف العلامية المتلاحمة بوحدة عضوية متماسكة تتآزر مع **الفكرة وصولاً إلى الجوهر** في لحظة التيقظ الذهني الإرادي التي تشترط حالات شعورية تؤدي إلى الكشف الرؤيوي في سياق جدلية موضوعية لها بُعد زمني بوجودها بالقوة؛ وبُعد مكاني بوجودها بالفعل الذي يمنحها دلالة قهمية، وأخافاً تجريبية لها أوجه تمايز وتفصيل تعنتي بالحركة، والفكر الذي يخرج من تداولية التوصيل إلى إبلاغة التخييل التي تحقق وحدة هي الموضوع، والشعور الذي يرشد إلى الذات الفاعلة التي تعاني التجربة، وتلج إلى عمق الحقيقة الغامضة، والمصير الأزلي.



# النقد العربي الحديث



محمد الناصر العجيمي



يجري على النقد العربي الحديث الحكم نفسه الذي يجري على وجوه الحياة والحضارة العربية في جملتها، وهو تأثره منذ ما يزيد على قرن بالنقد الغربي وسمعه إلى الانخراط في مساره، وإن بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى. على أن تتبع مظاهر ذلك والوقوف على مختلف اتجاهاته وأطواره، على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين وبالنسبة إلى جميع أجناس الأدب هي عند معدود من الصفحات بيدوان مهمة شاقة يمز تحقيقها مهما كلف الدارس نفسه من جهد. لذا وجب التزام التواضع والاعتراف بأن عملنا سيكون لا محالة مقصراً من جهتين، موضوعية وذاتية، تكمن الأولى في عدم كفاية مجهود دارس واحد للإحاطة بالمادة الفزيرة والمتشعبة المتوفرة في المدونة، والثانية في أن توخي نظرة تأليفية يقتضي لا محالة الاختيار وكل اختيار لا يخلو من مجازفة مهما اجتهد الدارس وحرس على التقيد بالموضوعية.

فقد عرفت هذه الفترة نشاطاً نقدياً متصلاً يشهد عليه ثراء ما نشر من دراسات في كتب مستقلة أو في مجلات مختصة، وما أجري من أطروحات جامعية ونظم من ملتقيات وندوات علمية تعنى بموضوعات مختلفة، حتى اجتمع كم كبير من الدراسات يتسم بالكثرة بقدر ما يتميز بالتنوع، والتشعب، والذي أسهم في إخصاب النقد في الفترة المعنية بدرسنا أن النقد لم يعد يستغربه ويهيم عليه، بشكل يكاد يكون مطلقاً، بلدان هما مصر ولبنان كما كان حاصلاً في فترة سابقة، لكن أخذت بلاد عربية أخرى بوجوه مختلفة ومقادير متفاوتة طريقها إلى البحث، وبدأت تنهض بدور تتزايد قيمته وتناكد تدريجياً وباطراد أهميته في مجال الإنتاج النقدي حتى

لتمسبت بعض عواصم شمال إفريقيا، بحلول العقد السابع من هذا القرن، مواطن مسهمة بمخالفة في إخصاب هذا الإنتاج كمأ ونوعاً. ولا شك في أن نشوء جامعات في هذه البلاد كان أحد الموامل الحاسمة في التحول المرفهي والانخراط في عملية المشاركة في الكتابة النقدية.

وإن نحن ألقينا نظرة عامة على هذا النقد في الفترة المذكورة سعيأ إلى تعرف أبرز معالمه والوقوف على أهم أصنافه، نبهنا أنه ينحو وجهتين رئيسيتين، تقليدية وجديدة، وإن كانت الحدود بينهما، متى قمصنا الأمر وقلبنا النظر فيه مليأ، باهتة للمفارقة البهنة القائمة، في أحيان غير قليلة، بين الخطاب المعلن والشعار المرفوع، من ناحية، وواقع العمل النقدي المنجز ومقوماته البنيوية، بالمفهوم العام، للكلمة، من ناحية أخرى.

تقوم الأولى على أسس مرفية يحتضنها مصطلح الفيلولوجية الجامع والمسمى توجهاً في البحث **انتشر في الحقلين** اللغوي والنقدي، بوجه خاص، في القرن التاسع عشر، واكتسب غاية نضجه، في مستوى النقد، في الدرس اللانسوني. ينهي هذا التوجه النقدي، في أساسه، على الفصل بين المعنى واللفظ، والقول بأن العلاقة المنتظمة بينهما علاقة مطابقة، يعتبر، بمقتضاها، اللفظ مجرد أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله بأمانة وشفافية وبراة. ويموجب هذه التبيعة واعتبار هذا سابقاً لذاك مولداً له، تبوات الفكرة مرتبة الصدارة وأمندت إليها القيمة العليا، فكان وكذا الدارس تتبعها في النسيج اللغوي المكون لظاهر النص وكشف النقاب عنها، باعتبارها البؤرة الوحيدة المنتظمة له والمجرى الرئيسي الذي تصب فيه جميع فروع ومكوناته. ولما كانت الفكرة «الكامنة» في النص في مفهومها العام وبمختلف مظاهرها «ترجمة» لحياة الكاتب وصورة «صادقة» لها، وأن هذه بدورها ولادة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الحافة بها استوجب الدرس طلبها جميعاً، والتلقيب عنها في ركام المصادر والوثائق المتوفرة لتقديمها في جزئياتها وبكل جلائها. وغني عن الإشارة إلى أن عملية البحث هذه كلما كانت أوسع وأشمل كانت لها قدرة أكبر على الكشف والتعمية واكتسبت

استتباعاً، مصداقية أوفى. وقد لازم هذه الطريقة في الكتابة إرسال الأحكام التقويمية المنتظمة في دائرة قيم الصديق والحق والجمال، فالتصمت، في محصولها، بالذاتية والانتطاعية والمعارية، وإن رفعت شعار الموضوعية واتخذتها قيمة معلنة لنشاطها. وبما أن هذا التوجه يعد امتداداً لما كان سائداً في النقد العربي في النصف الأول من هذا القرن وعرف أوج حضوره وغاية نضجه في كتابات طه حسين النقدية، فقد قدرنا، لانتشار مفاهيمه على نطاق واسع حتى غدت من البديهيات في المعرفة النقدية، وبالتفاس إلى مشروع العمل الذي ندبنا إليه نفسنا وحدود، عدم الفائدة من أن نتعطف إليه ونقدمه، مكتفين بالإشارة إلى أن حضوره، في النقد الجامعي العربي، اتصل طوال النصف الثاني من القرن العشرين، وما يزال، وإن بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة.

لقد تلقى هذا التيار «الفيلولوجي» في مطلع الخمسينات، انتقادات لازمة وجهها إليه نقاد تبخوا الإيديولوجية الاشتراكية وأعلنوا استقادهم إليها في فهم الأدب والتعامل معه واسمين مناهيهم بـ «الاشتراكية الواقعية، ومحددتين أسسه في عدة دراسات نظرية وتطبيقية مثل قطب الرحى منها كتاب محمود أمين العالم وعبد المظلم أنيس الحامل عنوان «في الثقافة المصرية»<sup>(1)</sup>. وأظهر ما أخذ به أصحاب هذا المذهب، وأبرزهم إضافة إلى العلمين المذكورين، حسن مروة<sup>(2)</sup> ومحمد مندور (في مرحلته الثانية)<sup>(3)</sup> ولويس عوض<sup>(4)</sup>، الاتجاه التقليدي صدوره عن نظرة انعكاسية آلية للأدب يعتبر هذا، بمقتضاها، مجرد محاكاة لحياة الكاتب والمجتمع، وكأنه قائم في عالم المثل، لا تتعدى وظيفته الإخبار والتعلم وإثارة الشغور بالجمال. ففي منظور هؤلاء تنتظم بين الأدب والواقع علاقة ديناميكية جدلية، ذلك أن الأفكار «لا تهبط من السماء أو من عالم المثل»، ولكنها ولادة التعامل الواعي الحي مع الظروف المادية الحافة بحياة الفرد، وبذلك يكتسب الإبداع حضوراً فاعلاً وخلاقاً، ويغدو عملاً مدعواً إلى الإسهام بفعالية في فهم العالم وتغييره في اتجاه الأفضل.

كما ناهض أصحاب هذا الاتجاه فكرة مرتبطة بالمسابقة وقائمة على مفهوم السببية الألفية القائل بأن الأدب نتيجة لعدة سابقة ومحصول لموامل تحكمته فيه وأدت إليه، مقدرين أن في هذا التوجه تبسيطاً مغللاً في فهم وظيفة الأدب ودوره في الحياة المادية والظروف الموضوعية، وأن العلاقة بين الملل والمعلولات محكومة بصفتي «التفاعل والتشابه»، فيجوز أن تكون الظاهرة الواحدة معصلة عدة عوامل ومؤثرات، كما يجوز أن تكون للظاهرة الواحدة نتائج متعددة. و بناء على ذلك فالمطلوب مباشرة الأحداث باعتبارها منسظمة في علاقة ديناميكية حية، تستدعي، بحكمها هذا، التضام وتبادل مظاهر التأثير والتأثر. ومرد هذه الظاهرة إلى أن الأديب الجدير بهذه التسمية يرتبط بمجتمعه ارتباطاً عضوياً فاعلاً، فلا يكتفي بتصوير الواقع في جموده وسلبهته وبراغته، لكنه يسمى إلى النفاذ إلى بنهته العميقة لإبراز ما يغترق نسيجه من صراعات ومظاهر **توتر** تلقىها متى تدبرناها ناتجة عن علاقة إشكالية بين الفرد والظروف الموضوعية الحافظة بحياته وحياة الشريحة التي ينتمي إليها. وبذلك تكون مهمة الكاتب رصد حركة المجتمع في تاريخيتها وإبراز القوى العاملة على تحوله والآليات المتحركة في مساره. ومما ترتب على ما يسند إلى المؤلف من دور ديناميكي وعلاقة جدلية بالمجتمع تميز أصحاب هذه النزعة الموضوع من المضمون معلقين الأول بمفهوم الغرض، أي المادة المتخذة موضوعاً للكتابة، فهما علق الثاني بالطريقة أو الوجهة المتوخاة في التعامل مع تلك المادة وعرضها، وفي نهاية المطاف، بالنص الإيديولوجي المتبنى. وهكذا فقد يكون الموضوع المطروح عند عدد كبير من الكتاب واحداً كحياة الشرائح المتواضعة في الأحياء الشعبية، لكن طريقة تناول تختلف بحسب خلفية كل كاتب الإيديولوجية؛ وكشف النقاب عن هذه الخلفية يتيح لنا التعرف وضع الكاتب الاجتماعي ومدى انخراطه في الواقع المعيش والتزامه بقضاياها ودفاعه عنها.

ولم تبق طرق التعبير وأساليبه بمعزل عن تفكير أصحاب هذا التوجه، لكنهم تدبروها وانتهوا إلى القول بوجوب تجاوز النظرة الجمالية الانطباعية

الذاتية المثالية السائدة هي التعامل معها، وإدراجها ضمن العوامل المساهمة في إكساب الأدب مسحة جدلية ديناميكية معتبرين أن هذه الأساليب لمست مجرد انمكاس لعالم جمالي متعال، أو وسيط خارجي لا تتمدى مهمته نقل الفكر أو ترجمته باستدعاء ما يناسب من عبارات للإيفاء به في كل شفافيته، ولكنها مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالمضامين حتى لا إمكان لتمييزها منها أو فصلها عنها، ذلك أنها صادرة عن الرؤية نفسها محمولة بها مكسبة العالم المتخيل حركة وديناميكية؛ وتزداد فعاليتها وبالمقدار نفسه قيمتها كلما ارتفعت نسبة انسجامها مع رؤية الكاتب ومساره الإيديولوجي، وانخرطت في عملية البحث عن الأسباب العميقة الثابتة وراء ظواهر الأشياء والأحداث.

وبالرغم من الخطوات المهمة التي أنجزها هذا التيار النقدي في اتجاه الابتعاد عن الطرق المعبدة في التعامل مع الأدب وتطوير سبل فهمه في مستوى خصائصه ووظائفه، فقد ظل في بنيتها العميقة أسير الإيديستيمية التقليدية، لم يتجاوزها إلا في حدود قليلة، لعل أبرزها مراجعة مفهوم السببية والقول بأن علاقة الأدب بالواقع أعقد من أن نردها إلى مجرد مفهوم الانعكاس الكلي الموكول إلى أفراد يمتلكون ملكات فطرية متعالية تؤهلهم لتصوير عصرهم تصويراً أميناً صادقاً محمولين بقيم الحق والخير والجمال، لكنها علاقة إشكالية مصدرها نظم تعامل الفرد والجماعات مع الأوضاع القائمة وكيفيات الاستجابة لها والردود عليها، وكذلك التدخل عن الفكرة السائدة بأن لغة الأدب لا تعدو أنها هبة يتلقاها الأديب المبدع من عالم الجمال المثالي، ويستخدمها لتأدية أفكاره وإخراجها في مظهر أنيق يتمتع القارئ ويفتنه، والتعامل، بدل ذلك، مع اللغة باعتبارها ملتزمة بالموضوع التزاماً عضوياً موظفة في العمل توظيفاً دالاً ومضفية عليه حركة وحيوية. فمتى تجاوزنا ذلك، وتخصصنا الأسس المعرفية لهذا الدرس الموسوم بمظاهر الحداثة والمعلن قطيعة مع الاتجاه السائد تبيناً تواضع النتائج وضائلة الردود لسبب رئيسي وحاسم هو أنه لم يقطع مع الأسس المعرفية السابقة بحسم، ولم يخرج من دائرة الفصل بين المضمون والشكل بوضوح بالرغم مما يرفعه

من شعارات ويعلنه من نوايا مخالفة لذلك. وسنرى، عند انتقالنا إلى باب التقويم، أن هذا الفصل مثل، وإلى حد الآن، أحد العوامل الرئيسية الداعية إلى تمسك النقد العربي الحديث والمثلة عائقاً مهماً يحول دون تحقيق ما يصبو إليه من نهضة حقيقية والتأهل للانتصاب في مكانة لائقة به. فلقد ظلت الفكرة، وإن اكتسبت حضوراً إيديولوجياً وتسريلت مسحة جدلية، هي السابقة، في حكم التيارات النقدي المعني، للتعبير اللغوي، وهي المدعوة إلى احتلال المرتبة الأولى من اهتمامات الدارس واستقطاب عملية تحليله؛ إضافة إلى أنه لم يخرج في جوهره من أحكام القيمة، أي الفصل بين الجهد والردى، وإن من وجهة أخرى يعتبر، بمقتضاها العمل جيداً، متى عبّر عن رؤية إيديولوجية ملتزمة وريثاً إن خالف ذلك. غلبة ما استحدث استبدال مفهوم المبصرة بـ «الكتابة المضوية».



ولئن هيمن أصحاب هذا التوجه الأخذ بمبادئ الواقعية الاشتراكية، هيمنة تكاد تكون مطلقة على الساحة النقدية العربية في النصف الثاني من الخمسينات وعلى امتداد الستينات وجزء غير قليل من السبعينات، فقد أخذ، بدوره، يتراجع ويدات تظهر بوادر تيارات منهجية أخرى مثلت منعرجاً جاداً وربما حاسماً في مسار النقد العربي ومشهده. وينقلنا انمطافنا إلى درس هذه التيارات في خطوطها الكبرى إلى الوجهة الرئيسية الثانية الممهزة للنقد العربي الحديث والمكونة بدورها كما سنرى، من عدة شعب بعضها مستقل أو شبه مستقل عن بعض وبعضها متفرع من بعض أو مرتبط به على نحو من الأنحاء. هذه الوجهة الموسومة، في جملتها ونزعتها المامة والجامعة، بـ «الجديدة» بدأت تغزو النقد الغربي تدريجياً، منذ العشرينات، واتصل حضورها بنسب متقلوبة وعلى أنحاء مختلفة من الإلحاح أو الانقطاع من فترة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر، إلى أن اشتد هودها وانتصبت مباحث قائمة الذات راسخة الحضور مكتسحة معظم الدراسات الإنسانية بطول الخمسينات. ولا يهمننا التوقف عند الأسباب الداعية إلى تأثر النقد العربي

بهذه و الموامل المساعدة على ظهورها فهي كثيرة إضافة إلى أنها معروفة، كفاذا أن نذكر بما أشرنا إليه سابقاً من أن هذا الأخذ ينتظم في إطار التقاليد الفكرية العربية الساعية منذ الاتصال بالقرب إلى تلقف ما يجري في ساحته الفكرية والثقافية وتوظيفه، إضافة إلى إدراك الدارسين العرب، وهم في ذلك أيضاً يحتنون الغربيين ويترسّمون خطاهم، إن وسائل النقد التقليدية استنفذت طاقتها ولم تعد مؤهلة للإيفاء بمشروع درس الأعمال الروائية والشعرية الآخذة بأسباب الإبداع الجديد ولا قادرة على النفاذ إلى أسس الإبداع فيها وإبراز خصوصياتها البنوية، فكانت الحاجة إلى البحث عن وسائل درس بديلة واستدعاء ما يبدو أدعى إلى تحقيق الغاية المذكورة. أما القنوات التي مهدت لذلك ويسرت سبله فتعود أساساً إلى مواصلة حركة لم تنقطع عند العرب وهي الترجمة وإن بدأ أنها اشتدت ونشطت لاتساع حلقة النخبة المثقفة وانتشار المستعملين للغات أجنبية والمتمكنين منها، لاسيما أن كثيراً من المفتنين إلى إطار التدريس الجامعي تلقوا تعليمهم في كليات غربية وكان بعضهم مطلعاً، لا محالة، على مظاهر ما كان يدور فيها من نقاش وجدل متصلين بتقويم تجارب الدرس النقدي الجديد في هذه الكليات. وهكذا كانت الجامعات العربية هي المبادرة باحتضان هذا النوع المستحدث من النقد والأخذ بأسبابه. ولا يتمس في هذا السياق ما نهض به توفيق بكار أستاذ الأدب الحديث في كلية الآداب بتونس من دور ريادي في التعريف ببعض المناهج الحديثة في المبحث النقدي بدقة وكفاءة متميزتين، ثم بدوره في الإشراف في نهاية الستينات على دراسات جامعية تنحو هذا الاتجاه الجديد الذي لم يلبث أن اتسع نطاق التعامل معه حتى اكتسب النقد العربي وضداً سمة من سماته الثابتة، إذ يكاد لا يخلو عمل جامعي لا يرفع شعاره ويعلم تأثر بعض سبله بصرف النظر عن مدى تحقق ذلك و وجوهه ونتائجه. وكما أشرنا ليس بوسعنا الإلمام بمختلف اتجاهات هذا النقد وأصنافه لتنوعه وتشابك مسالكه وكثرة مداخله. لذا توخينا التركيز على ما نعتبره مهماً، حرصاً على الإيجاز.

ولئن كان الاتجاه السائد في الدرس العربي الجديد الاحتفال بالتطبيقي، والنظر في النصوص من وجهات مستحدثة كفيلة بإبراز الخصوصيات الفنية الإبداعية المميزة لها، وكشف الضغوط الشكلية المتحكمة فيها والجماعة المعنى في حكم الإمكان، أو تجديد النظر إلى نصوص قديمة وإبراز قيمها الفنية وآليات اشتغالها، فإن تقديم المناهج الحديثة من وجهة نظرية لم يكن غائباً، لكنه حظي باهتمام كثير من الدارسين العرب، فأقبلوا عليه بجهد مساعين إلى التعريف بأسس المناهج الحديثة النظرية، وكثيراً ما يوطأ الدرس التطبيقي في مختلف الأجناس بهذا الإجراء حرصاً على التعريف بالأرضية المستند إليها في العمل. والمبدأ المتفق على اعتماده أساساً للبحث عند الدارسين الجدد والمحتل منزلة القاعدة المشتركة الجامعة للدرس الحديث على اختلاف مشاريعه وتنوع أنصاته إنما يكمن في القول بالتحكم المدلول بالدال والمضمون بالشكل، **وبأن هذا ليس مجرد غلاف خارجي** يتقمصه ذلك وينعكس فيه بطريقة أو أخرى، لكنهما يمثلان وجهين من عملة واحدة وعلى نحو يكون معه الشكل معملاً بدلالة والمدلول قائماً على شكل، وهكذا اكتسبت الدلالة التي غدت تستعمل بديلاً للمضمون قيمة داخلية معاينة للنص تستخلص استناداً إلى وجوه انتظام الوحدات الدالة ونظم تعالقاتها. ومن رحم هذا المبدأ الرئيسي اشتقت جملة من المفاهيم الفرعية، لعل أهمها مفهوم «الكمونية» immanence. والمقصود بذلك نبذ التعامل مع النص من جهة أنه انعكاس لمرجع خارجي، والتشديد بحدوده الداخلية بدءاً ومنتهى، باعتباره عالماً منفلقاً مولداً لدلالته توليداً ذاتياً محكوماً بمنطق داخلي وآليات مخصصة لإنتاج المعنى. ومفهوم الإنتاج ليس حكماً اعتبارياً أو مجرد حدلقة علمانية واقتناع في ابتداع الكلمات المفردة، لكنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الكتابة التي حلت محل لفظ «خلق» الألفظ بمفهوم المبقرية أو الاستعداد القطري المتوالي عند المبدع، والتي تدل على أن الأدب قائم على فن من الكلام وطرق مخصصة في تعليق الوحدات الدالة بعضها ببعض وتآلفها، انتهاء إلى تكوين عالم مترابط الأجزاء محكم البناء. ولدعم فكرة



استقلال العمل الأدبي عن المرجع أو صلته به عن طريق وسائل متعددة تقضي إلى إخفائه أو في أفضل الأحوال إلى تغميته، اعتبرت الكتابة محكومة بمنهج محضتها كتابات سابقة حتى استوت على الوجه المعروف لها واكتسبت هوية مخصصة على نحو أو آخر. فالنص مسبوق بنصوص أخرى استدعاها وأعاد إنتاجها فجاء بعد هضمه لها وعمله فيها مجارياً لها وفي الآن نفسه معارضاً لها، وفي جميع الأحوال معدلاً ومحولاً لمجاريها السابقة. ومتى استقام ذلك أمكن استنباط منوالاته نظرية موسومة بقدر كبير من التجريد وقادرة على تعريفنا بالقواعد الرئيسية العامة المتحركة في الإنتاج الأدبي، ومنه بوجه خاص السردية، وإسماؤها بأداة منهجية فعالة في معالجة النصوص، فبتحليل تلك تجلوز القراءة النوقية الانطباعية، وتجنب الأحكام الاعتيادية، وإرساء دعائم تحليل موضوعي قابل لإعادة الإنتاج.



ولئن كان ذلك هو الاتجاه العام المتمثل في القراءة الجديدة للأدب، فقد اتم بالتوزيع والتفاوت في مقدار التوسع من كاتب إلى آخر، وخاصة من اتجاه إلى آخر. ولفننا أن الإبداع القصصي كان أكثر أجناس الأدب حظاً باهتمام الدارسين العرب واستقطاباً لتجاربهم المتنوعة والمتعددة تعدد مناهج البحث الحديثة من أسلوبية إلى بنوية إلى سيميولوجية إلى اجتماعية إلى نفسية إلى غيرها من نزعات منهجية رئيسية وأخرى فرعية مما يكاد لا يدخل في باب الحصر. كما كانت المدونة المتخذة موضوعاً للدرس متنوعة ومتعددة المظاهر سواء تعلقت بالقديم أو انتقلت إلى الحديث من الإنتاج السردية. إلى هذا يلفتنا أن هذه المحاولات النقدية لم تنتظم، إجمالاً، في إطار حركات نقدية منظمة وموحدة التصور والاتجاه، إن استثنينا ما يهد به أصحاب الدراسات المنهجية وجهة جديدة من التعريف بالأسس النظرية المستند إليها. وقد يكون مرد هذه الظاهرة إلى عدم ظهور مختصين، بالمفهوم النقي للكلمة، في المبحث السردية إن صرفنا النظر عن محاولات محتشمة تسعى إلى إبراز خصوصيات الرواية العربية التقليدية<sup>(5)</sup>، إضافة إلى تجارب

تقنية غير هائلة نذبت إلى مراجعة التراث وإعادة قراءته وتقويمه في ضوء عمليات البحث الحديثة أملاً في إبراز آليات عمله والأسس الفكرية المتحكمة في إنتاجه وربما طمعا في الوقوف على قيم مؤهلة لتكون أساساً لنظرية عربية في النقد<sup>(6)</sup>. لكن هذه التجارب تبقى في جملتها مستندة إلى أرضية النظريات الغربية منخرطة في دائرتها؛ وقد ترتب على ذلك أيضاً عدم وقوفنا، متى تجاوزنا ما يتخلل الدرس، أو يمهّد له من معارضة للتوجهات التقليدية في التحليل، على معارك بين النظريات على غرار ما يطالغنا في الغرب، دون أن يعني ذلك غياب نقد النقد الحديث من وجهات مختلفة، من أبرزها انتقاد بعض الدارسين المنهج البنيوي المعتمد في دراسات عربية بدعوى تقصير أصحابها في تمثيلهم له وعدم الإيفاء بمبادئه، مما أدى، في تقديرهم، إلى عدم إضلاح هؤلاء في إضاعة الأعمال الأدبية المتخذة مدونة لبعثهم بالتوفر عليها وتوظيفها<sup>(7)</sup>، أو لتقديرهم عدم كفاية هذا الدرس في ذاته لإبراز خصوصيات العمل المدرّس، وكشف قيمه الفنية والدلالية على الوجه المطلوب<sup>(8)</sup>. وفي المحصول تتردّد «المعارك» في سياق هذا الباب من نقد النقد إلى التساؤل عما إذا كان الدارس أوفى للجانب الشكلي على حساب المضامين الإيديولوجية، أو على النقيض من ذلك أولى المضامين الإيديولوجية صدارة اهتمامه فلم يتوفر على الأدوات الكفيلة بالكشف عن آليات اشتغال النص وطرق إنتاجه المعنى، أو لم يقد منها على النحو المرجو<sup>(9)</sup>. والذين ووجهوا بهذا النوع من الانتقاد هم، بوجه خاص، أولئك المتبنون توجهاً إيديولوجياً والمواصلون بطريقة أو أخرى تيار الواقعية الاشتراكية ومنهم حسام الخطيب ومحمد كامل الخطيب ونبيل سليمان وسمر روجي الفيصل ووائل بركات<sup>(10)</sup>. ولعله من المفيد أن نشير، في هذا السياق، إلى أننا نجد أحد أبرز الأعلام المنتمين إلى جيل الواقعية السابق، ونعني محمود أمين العالم، ينخرط في النقاش، ويواجه الدارسين الجدد مثلاً ما واجه قبلهم التقليديين ويدافع بالحماسة نفسها عن موقفه، مؤاخذاً إياهم بالإفراط في التعلق بالجوانب الشكلية وإهمال القيم المرجعية للعمل الأدبي، مما آل، فيها

يقدر، إلى إفقار العمل ويتره. يقول في كتابه «أرى من عاماً من النقد التقليدي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة» معبراً عن معارضته لما ينسب إلى توجهه من إغراق في الاحتفال بالموضوع على حساب الجوانب الفنية البنيوية وممرضاً بالاتجاه الشكلائي: «ولهذا فإن التقييم العام الذي نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسي والإيديولوجي والدعائي الخالص، أو الطابع الاتعكاسي الألي المرآوي المباشر الذي يسود الممارسة النقدية للمدرسة التي تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبي نفسه، هو في تقديرنا تقييم فيه الكثير من التعميم المخل الذي تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفترق أحياناً إلى الموضوعية، وقد يكون أحياناً أخرى أسير هذه المنهجية الشكلائية للأدب التي تحاول أن تجعل منه مجرد نص مفارق مستقل تماماً عن واقعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي والإنساني عامة»<sup>(11)</sup>.

وهي المحصول تبقى هذه الدراسات الجديدة، في أساسها، متميزة بطابعها التجريبي، ولا أدل على ذلك من أننا نقف عند الباحث الواحد على دراسات تنتمي إلى اتجاهات مختلفة، مما يشي بأن غاية ما يسعى إليه لا يتجاوز حدود البحث عن أجود السبل لمقاربة النص العربي المتميز بخصائص معينة لهطول التنظير، وفي مستوى آخر، التمرير بمسالك البحث الجديدة ومدخله المستحدثة وترويجها عند الطلبة والباحثين المبتدئين؛ دلت على ذلك الكثرة النسبية للدراسات الجامعة في معظم الأحيان بين النظري والتطبيقي والمنشورة لتحقيق هذا الغرض<sup>(12)</sup>. والذي يلفت كذلك في الدرس النقدي العربي الحديث تعايش جميع التيارات في فترات متقاربة تعايشاً يصعب معه وضع حدود زمنية فاصلة بينها وإن بدت بعض الاتجاهات أظهر وأوفر حظاً باهتمام الدارسين في بعض الفترات منها باهتمامهم في فترات أخرى، وفي بعض البلاد العربية دون أخرى، فهذا التناحر الاجتماعي الأخذ بأسباب البحث السوسيولوجي، على سبيل المثال، أكثر انتشاراً في الثمانينات وفي المغرب، منه في الفترات السابقة، فيما ساد في الفترة نفسها التوجه الإيديولوجي

للمواصل لتتأثر الواقعية الاشتراكية في سورية. وعلى النقيض من ذلك بدأ الاتجاه البنيوي السيميولوجي حاضراً بإلحاح على امتداد عدة عقود فهبط معنا التحليل المتوخى الاتجاه البنيوي عند بروب على سبيل المثال في بداية السبعينات مثلاً يظهر في نهاية التسعينات، وإن لم تعد مظاهر التطور في مستوى التعريف بما شاع في الغرب من مناهج حديثة، وكذلك بالنسبة إلى المنهج الواحد فكانت الدراسات المعنية بالتفكيك أو إثارة قضايا القراءة أظهر في فترة متأخرة، وتحديداً في التسعينات منها في السبعينات أو حتى في الثمانينات، كما كان الاحتفال بقضايا التلفظ وطرق الحكى أكثر اتساعاً ودسامة في فترات متأخرة منها في فترات سابقة، وذلك مواكبة لما يجري في الغرب واستجابة للمعطيات المستجدة.



وقد حظي الفصل الشائع الحضور في التحليل السردي الحديث بين القصة من حيث هو رواية لأحداث وخلق لشخصيات تتحرك وتفعل، ولموضوعات رغبة تطلب ويستهدف بلوغها والاتصال بها عن طريق وضع خطط، ومشاريع للفعل تنفذ أو يمدل عنها، والقصة من حيث هو خطاب، أي طريقة في تعريف العلاقة في مستوى المدى بين الزمن المفترض أن الأحداث المرجعية استغرقته والقابل للقصة بالسنوات والشهور والأيام، وزمن الخطاب المفرد للحديث ويراعى في تعريفه مدى ما تستغرقه قراءته فهمه بمبدأ الأسطر والفقرات والصفحات، وكذلك من جهة نظم ترتيبها استباقاً أو تأجيلاً، وطرق التعامل معها في مستوى الرؤية والتلفظ، والعلاقة بين الراوي المعلن أو الضمني والمؤلف، باهتمام واسع النطاق عند الدارسين العرب، ولئن زاح كثر من الدارسين بين المستويين وعنوا بكليهما في التقديم النظري والتحليل التطبيقي<sup>(13)</sup>، فإننا نقف على دراسات اقتصر على التعريف بأحد هذين الاتجاهين أو التعامل معه إجرائياً، ومنها بوجه خاص تلك التي عنيت بنظريات كل من بروب ويريغون وهريماس، بالنسبة إلى تحليل القصة من حيث هو رواية لأفعال، وينظريات كل من جرار جييت ولينلفت ومايك بال وكون

دوريت وهافل بالنسبة إلى من قصر اهتمامه على تحليل القص من هو خطاب. ونقدر أن درس السرد التقليدي المجمع في الأخيار والسير والأسمار والخرافات<sup>(14)</sup> وما جرى مجرى ذلك وانتظم في دائرته بدا في حكم الدارسين العرب أعلق بالنوع الأول من الدرس هصرهوا عنايتهم، بوجه خاص، إلى تحديد وظائف الأحداث ودوائرها ونظم العلاقات بين القائمين بها وأنواع الاختبار ونتائجها، ووجوه انتقال موضوعات الطلبة، فيما كان الاهتمام بالضرب الثاني من الدرس أظهر عند انصراف الدرس إلى السرد الحديث، وبوجه خاص عند تناول الروايات المنتحية توجهاً جديداً في الكتابة. وهكذا يبدو الاختيار محكوماً بنوع الخطاب المعني بالدرس فيكون أخص بالنوع الأول من القص ذلك النازع إلى رواية أحداث والمستهدف في المقام الأول الإمتاع أو التعليم أو الوعظ أو الافتخار بإظهار البطولات، وبالنوع الثاني، ذلك الأنزع إلى البحث عن طرائق مستحدثة في الإبداع، ووضع سنن الكتابة وقواعدها التقليدية موضع اختبار. هصرف النظر إلى مدى التوافق الزمني بين الأحداث المروية في الخطاب ونظم ترتيبها، ورصدت، في سياق ذلك، مواطن السوابق واللاحق ومدى امتدادها وأنواعها وخصائصها ووظائفها في مسار الحكى. كما عني بكيفيات توجيه الرؤية إلى الأشياء والكائنات والأحداث ومظاهر ذلك ونظمه والوظائف التي ينهض بها. وفي مستوى آخر موصول على نحو أو آخر بالسابق انصرف البحث إلى تعرف القائم بعملية التلغظ وتحديد هوية المتكلم من الأعوان الفاعلين في العالم المتخيل والوظائف المستهدفة من خلال إسناد الخطاب لهذه الشخصية أو تلك، وفي إطار هذا المبحث عني بتمهيز صوت الشخصية من صوت الراوي، فسلط النظر على مظاهر التباس أحدهما بالآخر وعلى ما ينجر عن ذلك من تعدد صوتي يرمي في غاياته القصوى إلى تغطية أحد الصوتين بالصوت الآخر، فتغدو عملية الكتابة قائمة على تقمص الأقنعة وتبادل الأدوار. كما عولج موضوع العلاقة المفترض انتظامها بين الراوي والمؤلف ونبه كثير من الدارسين إلى أن هذه العلاقة ليست كما تحدثت وروج لها الفكر النقدي التقليدي على المطابقة الآلية لكنها

علاقة إشكالية تقتضي مبدئياً الفصل بينهما، ثم التخصص الدقيق لنوع ما يحتمل انقاده بينهما من صلات ولوجوه وخلفياته.

وبوجه عام فقد عدل بالبحث في هذا الإطار عن الاتجاه التقليدي الساعي، كما أشرنا إلى البحث عن آثار حياة الكاتب أو المجتمع أو العصر في العمل السردي وتعميماً في الأثر الأدبي، وغداً في حكم الحاصل بشأنه اتفاق أو شبه اتفاق أن الدلالة ليست أمراً يركب بسهولة، فيقتصر، في مباشرة النص، على التدقيق في معاني معجمه ومعرفة مكونات تراكيبه وفهم الظروف الموضوعية الحافة بكتابته ليرفع القطاء عنه ويكشف في كل جلالة. وهكذا خلص الدرس إلى حد غير قليل من الأحكام القيمية والانطباعية وأخذ طريق التخصص الذي لا يخلو من دقة فكثرت مداخل البحث وتمددت مستوياته وكثرت الرسوم والأشكال البنيانية سعيًا إلى توخي أكبر قدر ممكن من أسباب الموضوعية والانضباط العلمي والانتهاى إلى نتائج تضيء الأثر وتبرز قيمه الفنية والدلالية.



ولئن كان هذا الاتجاه في تحليل الخطاب القصصي هو السائد في النقد العربي الحديث على امتداد ما يزيد على ثلاثة عقود، فإننا لا نعلم دراسات أخرى كثيرة تأثرت في درسها بالمبحث السيميولوجي كما تجلّى عند لوكانتش وقلدلمان ثم عند زيمّا ويودوان وزيمرمان وغيرهم. وبالرغم مما بين هؤلاء من اختلاف يكثر أو يقل في المنحى النظري، فإننا نقف، في تقديم الدارسين العرب لهم<sup>(15)</sup> على مبادئ عامة تحتضنهم جميعاً، وتتلخص في الخروج بالبحث الإيديولوجي من المنظور التيمسيطي القائم على التماثل analogi إلى منظور أكثر موضوعية وعلمية يأخذ بمبدأ التناظر homologie ويراعي تعقد الصلات بين الفئات الاجتماعية وصعوبة ضبط الحدود ووضع الفواصل بينها، فتتناول الكتابة في إطار علاقتها الإشكالية بالقوى الفاعلة والمؤسسات الاجتماعية القائمة والمهيمنة والحركات الراضية للأوضاع

القائمة والراغبة في احتلال مواقع أخرى في النظام الاجتماعي. وفي الحصول فإن بنية الشخصيات وطرق تعاملها فيما بينها وكيفيات استجاباتها وردودها وانفعالاتها إنما هي محكومة بالأوضاع الاجتماعية والشروط التاريخية السائدة. ويستتبع ذلك أن هذه الأوضاع تمثل أحد مكونات الأثر الأدبي الرثيمية التي لا يصرف النظر عنها دون بتره والإخلال بظلفياته الدلالية العميقة والقهم الإيديولوجية المبرر عنها. فالدارس، في حكم هذا الاتجاه، منذور إلى الإيديولوجيا، وهو مدعو إلى رصد حركة المجتمع ووجوه اعتماد الصراعات فيه وترجيح أصداء ذلك وفق رؤية مضمومة كان بذلك واعيا أو غير واع. فكما يقول عبدالفتاح عثمان في كتابه «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع: دراسة فنية تحليلية»: «الروائي لا بد أن تكون له رؤية إلى الواقع، فهما اختفى وراء شخصياته، وزعم الحياد يبقى في النهاية يمسك الخيوط كلها في يده، فيصنع المواقف ويحرك الأحداث ويبتر الشخصيات، ويعرف النهاية سلفاً»<sup>(16)</sup>. على أن هذا التعبير لا يتسم بالنقاء والصفاء لكنه حصيلة عملية حوارية مركبة ومعقدة، والسبب مرده إلى ما يداخل النصيب الاجتماعي من حركة وتفاعل وتحول متصل. ومما جاء دالاً على ذلك قول حميد لحداني في كتابه «النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي»: «ما يميز بيير زيمّا عن باكتين ليس هو إدماج الرواية ضمن التوضعية السوسيولوجية (الإيديولوجيا)، فهذه النقطة نثر عليها في مفهوم الحوارية عند باكتين، ولكن هو تحديد معناها، ودورها داخل النسق السوسيولوجي هذا أي تحديد الإيديولوجيا الذي تقوم به الرواية باعتبارها خطاباً فردياً مساهماً في الحوار الإيديولوجي، وأنه موقف محدد من الواقع. وهذا الجانب يعطي لسوسيولوجيا النص عند زيمّا طابعاً جدلياً يتميز بشكل واضح عن السوسيولوجيا النصية التي تقول بحياد الكاتب كما نجدها عند باختين أو كريستيفا»<sup>(17)</sup>. وكما تجسد رؤية الكاتب و تتمكس في مستوى العلاقات بين الأعوان الفاعلة ومظاهر انتقال موضوعات الرغبة ووجوه استجاباتها

وردوها، فهي تنعكس في أساليب التعبير والطرق الفنية المتوصل بها لتأدية العالم المتخيل وصياغته، وهكذا يترشح الشكلي و الدلالي ويتبدلان وجوه التأثير والتأثير في عملية جدلية معقدة، يقول عبدالرزاق عهد في كتابه وهي سوسولوجيا النص الروائي: إن دراساته محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل في المضمون والمضمون في الشكل، عبر وحدتهما في تفاعلها الجدلي، باعتبار أن النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه<sup>(18)</sup>. وبذلك يسمى الدارس إلى تسليط نظرة موضوعية على الأثر دون إسقاط مفاهيم قبلية أو تحميل الأثر وظائف غير منوطة به وليس مندوباً إلى النهوض بها. فليست مهمة الدارس، هي حكم هذا التوجه، الدعوة إلى الفعل أو التشهير بمستقبل أفضل أو التنبؤ بتقلب القوى الكادحة، لكن الغاية تكمن في رصد المرحلة التاريخية التي يسمى الأثر إلى اختلاصها وإبراز العوامل المسهرة لها والمتحركة فيها والقوى المتصارعة العاملة على تحريكها دون انتصار لطرف من أطراف الصراع، وإن توفرت قرائن دالة على الخلفية الإيديولوجية للدارس، لإيجائها بتماطفه مع بعض الشرائح المضطهدة والباحثة عن موقع آخر هي النظام الاجتماعي نتيجة وعيها بوضعها وإدراكها أن هذا الوضع لا يتغير إلا متى برزت الإرادة وبدأ التحرك الفعال في طريق الدفاع عن مصالحها.

ومن نماذج هذا النوع من القراءة السوسولوجية للأدب تحليل محمد برادة للخلفيات الاجتماعية العاملة على ظهور الرومنطيقية والمولدة لها إذ أرجع ذلك إلى التحولات الطارئة على الأوضاع المادية والثقافية في المشرق العربي في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن بوجه خاص معتبراً أن أهم مظاهر التحول الداعية إلى بحث هذا التيار بروز شريحة مثقفة مرتبطة من حيث انتمائها الاجتماعي بالفئات الشعبية العريضة المضطهدة والمكتسبة في الوقت نفسه وعياً بتمييزها من هذه الشرائح ثقافياً تميزاً ولد عندها، فيما يقدر، وعياً بقيمتها وبأنها مؤهلة للانتصاب مستقلة بذاتها، لكن لما لم يكن



لها من أسباب الثروة والسلطة، لقلة عددها وضيق مجال تحريكها، ما يسمح لها بتحقيق ما تنشده وتصبو إليه لازمها شعور بالاغتراب وقلق موضعها الاجتماعي، فالتكفأت على نفسها واستبد بها إحساس بالضيق والوحدة والآلم حاولت تجاوزه بصنع عالم مليء «بالصور والتأملات المقاومة للفناء والاندثار». وبذلك ابتعدت عن الواقع واعتزلته مشيدة «واقعية لازمانية تعتمد على الوصف وتفغل البعد التاريخي وتتحو إلى تقديم معاناة معاهدة لوقائع وتحولات غامرة»<sup>(19)</sup>.

وتنتهي بمعنى العيد في قراءتها للقيم الإيديولوجية الثاوية في أضعاف هذا التيار، استناداً إلى توجه تعتبر بمقتضاه أن ما من كتابة أدبية لا تعبر إن عن وعي أو عن غير وعي عن موقع في المجتمع وموقف منه، إلى نتائج قريبة من السابقة مقدرة أن المتبنين الرومنطيقية من العرب كانوا إغرازاً للفئات المتوسطة الصاعدة والقلقة الموضع بحكم شعورها بعدم الانتماء إلى الشريحة الإقطاعية ولا إلى الشرائح الفقيرة لاكتسابها ثقافة ميزتها منها ومساعدتها على الوعي بوضعها. غير أن الدارسة ألحت، في بعض مواطن درسها، على ما كانت تحملها هذه الحركة من قيم مناهضة للقيم السائدة ومتمثلة في الدعوة إلى الحق والخير والجمال. وبالرغم من إغراق هذه القيم في المثالية فقد أدت فيما ترى إلى نقل الأدب من الجمود إلى دائرة أوسع بالانفتاح الجريء على تجربة الآخر والتزود بخبرته<sup>(20)</sup>.

ومما يخلص إليه نجيب العوفي من متابعتها القيم المعبر عنها ونظم تصاعدها مع الواقع في مختلف مراحل القصة في المغرب، في كتابه ومقاربة الواقعية في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، حصول تطور في مسار إنتاجها، جماعه انتقالها من التعبير عن نظرة رومنسكية إلى رؤية واقعية ظهرت بوادرها مع نشوء الوعي بوضعها القليل في المجتمع وتنامي شعورها بالإحباط، مبنياً، في سبيل تحليله، أن برامة الرؤية وغلبة النزعة الرومنطيقية صاحبهما الانطواء على الذات والسعي إلى سبر أغوارها في نظرة تغلب عليها البرامة المميزة كذلك لرؤيتها إلى الواقع وتعاملها معه،

فيما بدت هي أطوار تالية تصافق فيها شعور الشرائع البرجوازية الوسطى بالفين والحيف الاجتماعي أكثر توتراً وتعقيداً، وقد نتج عن ذلك تحول في التوجه الفني، إذ جاء السرد موسموياً بمسحة التفكك والتشظي المرجمين حالة التشظي القائمة في المستويين الذاتي والاجتماعي في فترة متأخرة من العصر الحديث<sup>(21)</sup>.

وهكذا فما يحرص أصحاب هذا الاتجاه على إبرازه أن القراءة المطلوبة لا تعلن أبداً براعتها، لكنها تسمى على الدوام إلى الفوص إلى ما وراء النص واستقراء ما تخفيه الدوال المتجلية في نصه وعلى سطحه من رموز تتبدى متى قرئناها من علامات أخرى وشارناها بها نصاً آخر محملاً بخلفيات إيديولوجية، فيكون النص الظاهر غطاء للنص الخفي وقناعاً له وحاملاً لرموزه.



إلى جوار الاتجاه الأخذ بأسباب التحليل الاجتماعي والمنقشر الحضور في النقد العربي الحديث، يطالعنا منهج آخر تأثر بدوره سبيل علم آخر من العلوم الإنسانية هو علم النفس، ووسم بالنقد النفسي، وإن لم يحظ على فرار المنهج السابق بإقبال الدارسين العرب، وتلقى تجربته من نفوسهم ما لقيته تجربة النقد الاجتماعي من حماسة كما لم تثر مفاهيمه ووسائل البحث المجردة والمعتمدة فيه نقاشاً ولا جدلاً كبيرين. وعلى النقيض من السردية الأخذة بأسباب البهوية اللسانية التي لم تعرف طريقها إلى النقد العربي إلا في حدود منتصف الستينات لتتصب بعد فترة وجيزة لم تتجاوز المقدم مبحثاً قائم الذات في ثبات، فإن ظهور بوادر الاتجاه النفسي كانت مبكرة تقف على آثارها منذ نهاية الأربعينات، إذ تطالعنا دراسات وكتب تحمل عناوين تشي بأخذ أصحابها ببعض مبادئ هذا التيار من قبيل كتاب حامد عبدالقادر الموسوم بـ «دراسات في علم النفس الأدبي»<sup>(22)</sup>. لكن حضوره لم يتحقق بثبات، ويغد مبحثاً معترفاً به إلا في مطلع الستينات ليتسع نطاق الاهتمام به تدريجياً ويكتسب حضوراً مشهوداً بقيمته، دون أن يبلغ مطلقاً

مرتبة فاعلة تؤهله لمزاحمة التيارين البنوي اللساني والبنوي التكويني<sup>(23)</sup>. ولئن كان الاتجاه العام لهذا الضرب من التحليل عند العرب يتحو وجهة نظرية تقوم أساساً على تقديم بعض ما أجري من تحليل يخص السعي إلى رصد الصلات المحتمل انعقادها بين الأدب واللاشعور، فإننا لا نعدم دراسات توخت هذا المنهج في المستوى التطبيقي، ومنها بوجه خاص، دراسات جورش طراييشي لبعض الروايات العربية الحديثة<sup>(24)</sup>.

وبالرغم مما يلاحظ من اختلاف في المعطيات النظرية المضمنة في هذه الدراسات لتتنوع المصادر والمدارس النفسية المعتمدة والمأخوذ عنها، فإننا ننف على أسماء أعلام تطرد إحالة الدارسين العرب عليهم، ومن أهمها: فوريد ولاكان وجوليا كريستيفا وشارل مورون وملينا كلاين وجان يلمان نويل. وقد عني هؤلاء الأعلام، فيما يفيد به دارسوننا، بإبراز علاقة الطبقات النفسية السفلية بالإبداع الأدبي مؤكدين أن هذه العلاقة من المثانة والاستحكام بحيث لا إمكان لمباشرة النص الأدبي دون مراعاتها، أي، في نهاية المطاف، دون البحث عن العوامل الذاتية العميقة التي أدت إلى حصول القطيعة في المراحل الأولى من حياة الفرد وأفضت إلى عملية التحالي المتمثلة في تعاطي الإبداع الأدبي طمعاً في تجاوزها. والقطيعة المعنية فيما يستفاد من هذا الدرس، ولادة استبداد شعور بالكبت أساساً لما يسلط على الفرد من موانع وضغوط فوقية قاهرة، وفي الآن ذاته، بالمعز عن مقاومتها والتحرر منها، فيداخله شعور ملح بالفرية والفضاعة والتضي داخل الذات، وهذا الشعور يولد بدوره نزعات عدائية وتصورات بدائية. على أن الإبداع الأدبي لا يكشف هذه النزعات الهاجسة بأعماق الذات والمستبعدة بها بطريقة مباشرة وفي عرائها، لكنه يتعامل معها تعاملًا مخصصاً نأفلأ إيلها من حال الحضور الظاهر إلى حال التعبير المنحرف المتخفي وراء ستار من الأحلام المموهة والعلامات الانحرافية والصور غير المباشرة والرموز الأخذة مسارات متمدة والمتصلة التحول، فلا تتكشف بعض مظاهرها إلا لتقلت وتنعطف إلى مسارات أخرى حاملة أقمة مغايرة ومفارقة، وبذلك تبدو الدلالة «دزثيقية»

تذهب من الموقع الذي نطن أنها حاضرة فيه وتحضر في الموقع الذي لا نتوقع حضورها فيه، مكتسبة على هذا النحو من التلاعب بين الحضور والغياب سمة الرسالة المسروقة بمفهوم لاكان. على أن بعض الدارسين العرب تصاعداً، في سياق تعاملهم مع هذا التهار عن مدى إمكانية تطبيق المفاهيم النفسية على الأدب، ذلك أن هذا الضرب من الإنتاج لا يحل في منزلة إنتاج الأحلام، كما يمتنع إدراجه ضمن خانة الأفعال غير المقصودة *acte manqué* أو أخطاء الكلام غير المتمدة *lapsu*، وإن لابيسته شواثب منها واصطليح بآثار من هذه أو تلك. إن الإبداع، في حكم هؤلاء، نشاط قائم، في جزء منه على الأقل، على عمل إرادي فلا يجوز، والحالة هذه رده، في كليته، إلى عارض من أعراض العصاب أو الذهان، ولا إلى ما ينتجه بسبب منها عمل الأحلام من هواجس وكوابيس. وبناء على ذلك فالدارس مدعو، إلى مراعاة خصوصياته، ومما يقتضيه ذلك أن تسليط النظر على حياة الكاتب وعلى ما حف بها من محن وعوامل إيجابا ليس إجراء بملية، ضرورة، البحث. يقول جورج طرابيشي في كتابه «الروائي وبطله: مقارنة اللاشعور في الرواية العربية»، مؤكداً حرصه على التزام حدود النص والتقييد به دون سواء مما هو خارج عنه «إن نقطة وصولنا كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي الذي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشوفاً جديدة في مجال التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي. ومن ثم فإن الكاتب في ذاته لا يعنينا بكثير أو بقليل. ونحن لا ندعي إطلاقاً أن في إمكاننا المماهة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كل منهما (...) إن الرواية ليست سيرة ذاتية بل إن واية السيرة الذاتية لا ينبغي أن تقرأ باعتبارها سيرة ذاتية، فالرواية عمل فني والفن في الإنسان طاقه حرية، وككل ما هو إنساني فإن العمل الأدبي قد يكون حقلاً للمسببهات، ولكنه ليس بحال سلسلة من حتميات»<sup>(25)</sup>.

ومدار التحليل عند جورج طرابيشي في جميع أعماله النقدية تقريباً رصد العلاقة الإشكالية المتوترة بين القوى القضيبيّة القاهرة المجسدة في

الأب أو النظام أو الأعراف أو الإيديولوجيا أو ما جرى مجرى ذلك والقوى المضطهدة والراغبة في التحرر والامتثال من ريقة الموامل الضاغطة القاهرة، والمحمولة رمزياً في الحضور الأنثوي، وإبراز ما يخلفه ذلك من مظاهر صراع وعدائية، وكذلك محاولات تمام identification سعيًا إلى لئمة أشنات الذات وفرض الحضور والانتساب عاملاً فاعلاً عن وعي وإرادة واحتدار.



اتجاه آخر حظي باهتمام عند عدد غير قليل من الدارسين وهو المنهج الأنثروبولوجي. وعلى ما يتسم به هذا المبحث، كسائر اتجاهات النقد الحديثة، من تعدد المداخل وتنوعها، فالذي ينتظمه ويستقطب البحث فيه رصد التصورات المميقة الثابتة في اللاشعور الجمعي وتتبّع مساراتها وتحولاتها والأفئمة التي تتقمصها للتخفي أو تمويه حضورها، وكسائر المناهج الحديثة كذلك فالمطلوب من الدرس يكمن في البحث عن النص الخفي في أضماف النص الظاهر واستقراء الباطن من خلال المعن والمصرح به، ومما يتوصل به الدارس، في تعامله مع النص القديم بوجه خاص وسعيه إلى رصد هذه التصورات الجمعية الهندسة في شباته و الملتحفه مظاهر مختلفة، الرموز النمطية المتميزة بقدرتها على التكثيف أي على تجميع رواقد تصويرية مختلفة في وحدة صورية دالة، تشد النص وتكسب أجزاءه وحدة واتساقاً. ولما كانت الأساطير هي الوعاء المحتضن أكثر الصور النمطية تمثيلاً للوعي الجمعي وأكثرها رسوخاً و تمكناً من الأنشطة الرمزية، حظيت بأكبر قدر من اهتمام الدارسين وإقبالهم. وهكذا اكتسبت كائنات طبيعية كالليل والنهار والشمس والقمر والنجوم، وكائنات حيوانية كالبحر الوحشي والحصار الوحشي و كلاب الصيد والجوادر والناقة حضوراً رمزياً فاعلاً في كثير من الدراسات المنتحية هذا الاتجاه ومنها دراسات علي البطل وكمال أبو ديب وعبدالفتاح محمد أحمد<sup>(26)</sup>.



وهي اتجاه يواظن بعض المناهج السابقة ومنها تحديداً السيميولوجي والانتروبولوجي والنفساني والاجتماعي ويمثل منها موطن التقاء وتقاطع نقف في النقد العربي الحديث على ما يعرف بالنقد الموضوعاتي المعني بتناول موضوع معين وتتبع مسالكه ووجوه تشككه وأصداء حضوره وكيفيات تحوله. ومن أكثر الموضوعات حظاً بلهتمام الدارسين العرب وأبرزها «الفضاء» باعتباره امتداداً للذات وتصوراتها وخيالاتها وموطننا يتحرك فيه الجسد ويمبر عن حضوره، وكذلك باعتباره قائماً على تصورات ميتولوجية في مستوى الأبعاد والأشكال كالانفتاح والاتلاق والعلو والانخفاض والقرب والبعد والاستدارة والاستطالة، وغير ذلك من المعطيات الفضائية التي يفترض أنها تفرس جنورها في التصورات الإنسانية الميتولوجية وتقوم على بنى لاشعورية جممية مرجعة، بحكمها هذا، قيماً ومشاعر مختلفة كمشاعر الخوف أو الطموح أو الرغبة في التحرر. كما أن للفضاء من جهة أخرى دلالات اجتماعية فلفتهة ولأماكن العامة والساحات والمساجد والأحياء والبيوت والإدارة وظائف وشفرات متعددة إن كثراً وإن قليلاً، وعادة ما تكون حيزاً تلقني فيها متصارعة أو متكاملة أو متماهية، وفي معظم الأحيان، متفاوضة القوى الاجتماعية. وكل أثر يتعامل مع هذه المعطيات أو بعضها بطريقة مخصصة وعلى نحو يمكن تتبع بنيته واستجلاؤها، ويستتبع ذلك أنها مؤهلة لتكون مداخل للبحث صالحة للكشف والإضاءة heuristique ومتيحة النفاذ إلى العوالم العميقة والخفية للكاتب وللمجموعة التي إليها ينتمي.

والذي يلغى ندرة ما كتب في هذا المجال من الوجهة النظرية، واستعطاب التطبيق الدرس النقدي العربي. كما أن بعض الدراسات غلبت هذا الجانب وأخرى أثرت ذلك بحسب المدونة، فهذا الشعر أخص بالاتجاه الأنثروبولوجي، والرواية أنزع إلى الاتجاه الاجتماعي<sup>(27)</sup>.



ولئن ركزنا تقديمنا على درس الأدب الروائي فلأن درس الشعر لم يحظ بما حظي به هذا الدرس من تنوع، وإن لم يبق بمنأى عما شهده البحث الحديث من تطور مهم في مستوى مفاهيمه وإجراءاته على نحو ما رأينا. وهكذا طالعنا دراسات نقدية تتناول الشعر بوجهيه القديم والحديث من وجهة اجتماعية أو نفسية أو انثروبولوجية. ويجري بشأنها في هذه الحال الأحكام الجارية بشأن المنهج التي عنينا بتقديمها. على أن التوجه الغالب في مباشرة الشعر في النقد العربي الحديث ظل وثيق الصلة بالنظرية الأدبية الحديثة المعتمدة أسس المبحث اللساني من جهة مستويات البحث ومنهجيته والوسائل الموظفة للاستقراء. ولعل أظهر تحول طرأ على فهم الشعر والتعامل معه يكمن أساساً في التخلي عن المفاهيم التقليدية القائمة على تسليط نظرة فوقية وإرسال أحكام قيمية انطباعية وفي معالجته باعتباره فناً من الكلام وضرباً من التلاعب بالوحدات الدالة حتى تغدو بمثابة الكائن الكلامي الكلي المبرمج لتوليد الدلالة وفق منطق داخلي مخصوص. وهكذا غدا هم الدارس، وإن لم يكن ذلك إلا من وجهة نظرية، معالجة النص الشعري عن طريق مساملة دواله والسمي إلى رصد نظم تعاقبها والضيوف الشكلية المنحكمة فيها والمهيئة استجلاء مسائل اشتغاله والانسراب إلى التصوص الخفية المتخللة النسيج الدال الظاهر والمندسة في أضعافه، فإذا القصيدة تغدو، احتكاماً إلى هذا النوع من الدرس، جملة من التحويلات التي ينتج بعضها بعضاً ويولده عوداً على بدء بمقتضى عمليتي تكثيف وتحويل، تمتدح، بموجب الوجه الأول، عدة مسارات دلالية في بعض الوحدات الرئيسية الدالة لتتشظى وتنتثر، بحكم الوجه الثاني، في مواضع متفرقة منها متشكلة في مظاهر وصور أخرى تكسيها تنوعاً وقيماً حافة مختلفة. وبذلك يتاح أن نقرأ من خلال دال آخر يعضده صوتها لكن يقلب معناها أو يحوله عن مجراه الأصلي، فإذا الدلالة متناوسة مترددة قائمة بين الظهور والتخفي، وبين الثبات والانتقال، وبين الحضور والغياب. ومن المحاولات المفيدة في هذا المجال بعض دراسات خالدة سمعنا في كتابها «حركية

الإبداع<sup>(28)</sup>، وكمال أبو ديب لا سيما في شرحه للمفتسلة في جدلية الخفاء والتجلي<sup>(29)</sup>، و بوجه خاص دراسات توطيق بكار الرائدة التي تلقيناها ثم نشر بعضها أخيراً.



إلى هذا نشطت الحركة النقدية الموصولة بالمبحث الإيستيمولوجي والقائمة على التساؤل عن خصوصيات النص الأدبي و كنهيات قراءته ودور القارئ في إنتاج الدلالة من خلاله. ويسيطر التساؤل، في هذا الإطار، عما إذا كان المعنى مثلاً هي النص منتمياً في نمطه محمولاً فيه فيستنتج من خلال قرائن أم أنه ولهد عملية بناء، وأن القارئ هو المسؤول عن هذه العملية فلا وجود لمعنى ثابت في النص، وربما لا وجود لمعنى في النص أصلاً، بل يبدو ألقاً غائباً، مشروعاً متحصل الإنجاز، احتمالاً لا إمكان لبلوغه لكنه دائم الإرجاء والعدول عن مساره مكتسباً بذلك حكم رسالة ضائعة<sup>(30)</sup>.



نخلص في آخر مراحل تقديمنا أهم اتجاهات النقد العربي الحديث إلى تقويم تجاربه وإحلالها منزلتها من البحث الحديث. والذي نحرص على تأكيد أن هذا النقد حقق إنجازات لا يمكن إنكارها، وأنه نقل الفكر العربي، كمأ ونوعاً، من مرحلة النقد النوقي الانطباعي القائم أساساً على جمع المعلومات وإرسال الأحكام التقويمية الجمالية الجاهزة، إلى مرحلة القراءة الأخذ بأسباب التحليل الموضوعي العلمي، وإن تفوتت قيمة الدراسات المنتجة هذا الاتجاه. ومما قد يحفز على التفاؤل أن كثيراً من دارسينا يبدون طموحاً وحماسة لمواكبة الحداثة النقدية والاطلاع على ما يستجد فيها من تحولات وتوظيفه على النحو الأفضل والأضمن للجدوى. ومع ذلك فالنتائج الحاصلة لا ترقى إلى مستوى الأعمال المقودة، ومظاهر التمثل والتقصير من الكثرة وربما التناقض بحيث تدعونا إلى إثارة التساؤل عن مستقبل النقد عندنا، وتقديرنا أننا نقف به قدر الإلحاح في مسألتنا والنظر إلى صورتنا في



مرآة الآخر بكل صدق وشفافية وموضوعية، ألا تعد المرحلة المرآتية، وإن تعلقت بالآخر بالنسبة إلى هذه الحالة، أولى المراحل في معرفة الذات وانتصابها فاعلاً واعياً ومريداً. ولنقل إن هذه المرحلة امتكت وطالت ولا يبدو أنها آتت ثمارها على النحو المطلوب، بل قد يكون الأمر جاريماً على تقهيز ما نأمل. ونرجو ألا نكون مصيبين إن عبرنا عن خشيتنا، احتكاماً إلى تجربتنا مع الباحثين الجدد في بعض جامعاتنا، من ظهور علامات مؤنثة بحصول تراجع إن لم نأخذ الأمر عدته ونبادر بتلافي مظاهر التعتثر التي نجمها في ما يلي:

أولاً: إن أبرز الظواهر المميزة للنقد العربي واللافتة للمطلع عليه تشته وتعتثر تجاربه بالرغم مما يحفز كثيراً من دارسينا على العمل والتوفر على الدرس الحديث بكل جدية ورغبة في المعرفة والإفادة. ومرد هذه الظاهرة إلى أننا نفتخر من جميع المناهل ونطرق كل الأبواب وكل ما يتفق أن تقع عليه أيدينا ونصادفه من معرفة دون انضباط ولا مشاريع في العمل واضحة أو خطط مدروسة، فإذا كل باحث من جناته يهتطب، ولا يخص الأمر تمايش تيارات نقدية متنوعة وربما متناقضة في آن وفي فضاء واحد، فالدرس الغربي الحديث لا يخرج عن هذا الإطار، وكما يقول فرنسيس جالك إن ثراء فكر يعرف ويستدل عليه بتعدد التيارات والإيستميات القائمة فيه والمختلفة له وتنوعها. ومما ينهض شاهداً على هذا التشتت أن السنوات التي تمقد في الجامعات العربية يغلب عليها الطابع الاحتفالي الإعلامي، فلا تصرف، في معظم الأحيان، لما هو منوط بمهدتها ولما هي مدعوة إليه من تطوير البحث في اتجاه معين، واستشراف أفق جديد له، لكنها تبدو حصيلة من الدراسات المبعثرة وغير الوظيفية ولا المؤلفة في مسار علمي غير تقديم أسماء النجوم اللامعة في الفضاء الثقافي العربي. ومن النتائج الخطيرة التي يفرضي إليها هذا الأمر أنه ليس بوسعنا الادعاء بأننا أفلحنا في التعريف بأسس مدرسة واحدة من المدارس الغربية، أو تتبع اتجاه بمدخله المختلفة ومسالكه المتشعبة والأسس المعرفية البائية له والمتحكمة فيه. ووجه الخطورة

في ذلك يكمن في أننا سننقل، ما دعنا على هذا الوضع، غير قادرين على التأسيس لتراكم معرفي، وهو شرط يرتفع به كل مشروع للتقدم.

ثانياً: تشبثنا الشديد بالأصالة والهوية وكأننا نخشى عليها من التلاشي والاندثار متوهمين أن الآخر يترص بنا لنهبها واغتصابها منا. فما زال الآخر الغربي، عند كثير من دارسينا محل ريبة، وما زالت النظرة إليه مشوبة، وإن لم يصرح بذلك، بالاحتراز والشك في نواياه، ويلبجاز ما زالت الحداثة مجرد شعار يرفع لتسكين الأوجاع واكتساب وعي زائف، بل إن بعض دارسينا المعروفين وهو عبدالسلام المسدي يكتب، في نهاية القرن العشرين، بلفة قد لا يفهمها العرب العارية الأقحاح معبراً عن خشيته من أن تعصف المولة بالعربية. وحتى إن جازيناه، جداً في ذلك، فإننا نؤثره إن لم يكن منه بد وضمن لنا الاتصهار في الحداثة والإسهام في بناء الفكر الحديث بكفاءة وفعالية. إن أبرز من أنتج فكراً ذا قيمة عالية من العرب حديثاً وأكثرهم كفاءة هم الذين يكتبون بإحدى اللغات الغربية، ونذكر منهم، فيما يخص باب بحثنا، على سبيل المثال لا الحصر، مصطفى صفوان وإدوار سعيد وسامي علي ورندة صبري إن تشبث كثير من دارسينا بالتراث وغيرتهم عليه قد لا نقف لهما على نظير عند مختلف شعوب الأرض حديثاً، وقد لا يعدلها في مقدار الإلحاح عليهما إلا إعراضنا عن معرفة الأسباب العميقة لتخلفنا وتقدم الآخر الغربي، حتى بدا هذا الحرص على عدم التفويت في هويتنا بمثابة الهوس المصيبياتي المشارف بعض أعراض الحصا الجماعي كما يقول جورج طرابيشي. لقد قلنا في أطروحتنا إنه مصيبة ابتلي بها الفكر العربي الحديث ولن يتاح له النهوض ما لم يتمكن من تجاوزه والتحرر منه. ولتؤكد أن المشكل لا يكمن في الالتفات إليه والتوهر عليه و لكن في طرق مقارنته إذ لا تظلو هذه الطرق من أحد الأمور الثلاثة التالية: إما أنها تعيد إنتاجه بشكل تبسيط غير مفيد، فتقرأ للباحث في نهاية القرن العشرين كما لو كنا نقرأ لأحد النقاد العرب في القرن الثالث أو الرابع، وإن رفع صاحبه شعار الأسلوبية أو ما شكل ذلك من شعارات الحداثة، وإما أنها تسقط في

"الهرطقة" والقموض والخلط الشنيع فلا نهتدي إلى خيط رابط، ويكون العمل قائماً على ركाम من المعلومات والتعالييل غير المنتظمة في رؤية متماسكة ومنتهية إلى غاية معينة. وإما أن تقوم على عملية إسقاط لمفاهيم نقدية حديثة، وكثيراً ما تطالعنا من إنتاج هذا الصنف أو ذاك كائنات نقدية مشوهة وغريبة، دون أن يحني ذلك عدم توفر القراءة المتزنة العقلانية، لكنها قليلة نكاد تكون شاذة لا يقاس عليها. والسبب في هذا التمثير مرده أساساً إلى عدم الاطلاع الجيد والجاد على مناهج البحث الغربية فلناً من كثير من دارسينا أن تلقف فكرة من هنا وفكرة من هناك كضيل بتوفير الإبداع الفكري.

ثالثاً: ويرتبط هذا الأمر بالفكرة الأخيرة السابقة، ومحصونه الاقتتار إلى القراءة المتخصصة الدقيقة لما يستدعي من مناهج غربية حديثة وتمسرع نقادنا، إجمالاً، في الإنتاج دون توفير الأسباب المؤهلة للإفادة والإضائة الأعمال المدروسة. وكثيراً ما يؤول **ضئف التمثيل** إلى عدم القدرة على المساطلة وركوب المسالك الوعرة والنفاذ إلى الإشكاليات الدقيقة والشائكة فهكتقى بتوظيف بعض مبادئ الإجرائية المبسطة وفرض القوالب الجاهزة العامة المألوفة والمحفوزة لأطراد ترددها في الدراسات العربية، فيغدو الأديب عند الدارس الاجتماعي العربي، بوجه عام، معبراً عن هموم الفئات الشعبية المضطهدة والمطحونة والطامحة إلى التحرر، أو عند الدارس النفساني، وسيطاً ممسرحاً للصراع القائم بين القوى الأنثوية المقموعة والقضيبية المتسلطة وسمي الأولى إلى الانتصاب فواعل واعية بذاتها متحررة من كل وصاية مضطلة بما يفترض أن تضطلع به من أدوار بفعالية واقتدار. وبالرغم من أن هذا الضرب من الدراسات لا يخلو من فوائد وملاحظات قيمة فهي مازالت بعيدة عما يتميز به البحث عند أقطاب التحليل الاجتماعي والنفساني من الغربيين من عمق، وعما يطرقه من مسائل شائكة ومعقدة لكنه التعقيد المفيد المنتج الدال على فكر نافذ متجاوز أبداً لذاته وللمعطيات القائمة والمسلم بها وساع على الدوام إلى الفوص أبعد فأبعد في اتجاه إثارة الإشكالات والحفر في عمق الفكر سميأ إلى استخلاص أنواع العلاقات

للمحتمل انعقادها بين الإنسان والعالم المعطى له وبين الفرد ومحيطه الاجتماعي والفرد والوسائط اللغوية المتوسل بها للتعبير عن نفسه. ولا إمكان لئلا انتهاء من البحث إلى حد لازدياد تشابكه بمقدار ازدياد التراكم المعرفي وترقي الفكر في مراتب القدرة على التحقيق في الاستقراء. ومما دل كذلك على تقصير الدرس العربي، في توجهه العام، بالقياس إلى نظيره الغربي انصراف البحث عنده إلى الوقوف على الدلالة الممتلئة التي تظل همه الأول وهاجسه الأوحد، فهو يطرق المداخل الشكلية و يقيم الرسوم واليهانات، لكن الدرس لا يستوحي عنده ما لم يمرض للفكرة الرئيسية وينته بالبحث إلى استخلاص أن الكاتب متمرد أو أنه يعبر عن رفض أو ما جرى مجرى ذلك، مما يذكر بالاتجاه التقليدي القائم على إسقاط مفاهيم قبلية، فإذا الهوة متسمة بين القراءة الشكلية والدلالية، فتبدو هذه في واد وتلك في واد آخر، وقوته قيمة قراءة الدلالي من خلال الشكلي والشكلي من خلال الدلالي، وفي إطاره. وشذ ما فهم الدارس العربي الدلالة، وتعامل معها على أنها نتيجة عملية بناء، وأنها قائمة على إبراز نظم التماثل بين الدوال، وعلى عمليات تحويل متصلة وضروب نقل من نظام إلى نظام *transposition, traduction, interférence*، وقراءة نصوص من خلال نصوص، فلا يكون المطلوب استنتاج ما يوسم بالمعنى في حضوره الممتلئ لكن نظم الضغوط الشكلية التي تجعل إنتاجه في حكم المحتمل، و تكسبه صفة «الصدى» *effet de sens*، وإن لم نعدم بعض آثار هذا التوجه في كتابات عربية، وقد ألمنا بنصف من ذلك في ممرض تقديمنا.

ولابد من التنبيه، في هذا الإطار، إلى أمر نرى أنه على جانب غير قليل من الخطورة وإن كان التمرض إليه محرجاً، وهو الافتقار إلى التواضع العلمي عند عدد غير قليل من دارسينا، فعلى النقيض مما يتطلبه هذا المبدأ من اعتراف الدارس بحدود اجتهاده، أو احتمال التقصير في الفهم أو الإشارة إلى ما تشبه هذه النقطة أو تلك من قضايا في مظانها، فإن هؤلاء يقدمون معلوماتهم من موقع الوثائق بالذات المحيط بالمعرفة المستوعب لجميع المسائل

المطروقة والحال أن ما يقدم بعضهم ليس في مستوى ما يظنون. بل قد يبلغ مقدار الصلف العلمي وعدم الأمانة العلمية ببعض دارسينا ممن تطبق أسماؤهم الألقاب الجامعية العربية مشرقاً ومغرباً، والمقصود عبد السلام المسدي، أن ينشر بعض الأعمال الحاملة عناوين مغرية كالعلاقة بين الإبداع الأدبي وصاحبه والمتجلية، متى تضمنناها، قائمة في مستوى من مستوياتها على أفكار سطحية وبديهية، وفي مستوى آخر، على ضرب من الهرطقة أو الطلاس، وهو نفسه يعترف بذلك في كتابه «فتحة الكلمات» عندما يصرح بأنه ينساق محمولا بالكلمات فلا يعرف إلى أين تحملته مومتاً إلى أنه لا يمي ما يكتب ولا يفقه دلالاته<sup>(31)</sup>، وفي مستوى ثالث على أحكام اعتباطية مجرّدة من كل مضمون فكري أو معرفي، ونحصل، في خاتمة المطاف، على ذلك الكائن النقدي المشوه والغريب، ولنكتف بتقديم شاهد واحد لم نستصفه، وإنما اقتطعناه على سبيل الاتفاق «واقف وضوحاً ما كان قائماً بين النقد والثقافة، لأن الثقافة لم تكن فيما مضى موضوعاً عينياً لمعرفة مخصوصة، لم يكن أحد تغالزه فكرة الحديث عن علم الثقافة، ولكن شبكة المعرفة قد تناسجت على أنساق مختلفة، فتم اعتصار العلوم الإنسانية لاستزراع الجنين، وتخلقت «النظرية» على نار هادئة، فانبرى النقد الثقافي داباً فزاحفاً فمكتسحاً، وحصل التصدع الثالث، فهذا لقاس أكثر انجلاء لأنه كما راوه، مهدد لموروثاتهم، ولأنه متعلاول يستفز غرائزهم من حب البقاء النقدي. وما انفك يعسر على جهل كامل من الأدباء ومن النقاد، ولاسيما في بيئتنا العربية، أن يتبينوا من خلال النقد الثقافي صورة للعمق الإنساني العائد إلى الأدب من غير باب الإيديولوجيا، أو صورة للالتفات على تناقضات التاريخ والسياسة من خلال عدسات الأدب. والسؤال الذي يتحتم استنفاه متسع الأسبجة: فالثقافة الجندية مشاهدة أكثر مما هي رؤيا<sup>(32)</sup>.

## الهوامش

(حرساً على الإيجاز سنقتصر إحالاتنا على الدراسات المنشورة في كتب مستقلة)

(1) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» بيروت، دار الفكر الجديد 1955.

ومن دراسات محمود العالم الأخرى المعبرة عن الاتجاه المعني نذكر:

- «ألوان من القصة المصرية» القاهرة، دار النديم 1956.

- «الثقافة والثورة» بيروت، دار الآداب 1970.

- «تأملات في عالم نجيب محفوظ» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.

- «ممارك فكرية» دار الهلال مد 2، 1970.

- «ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية» الجزائر، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (د.ت.).

- «ثلاثية الرهف والهزيمة» دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم...، القاهرة، دار المستقبل العربي 1985.

(2) من دراسات حسن مروة التي نقف فيها على أصداها هذا الاتجاه:

- «مع القاطنة» دار بيروت 1953.

- «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» بيروت، مكتبة المعارف 1972.

(3) من دراسات محمد مندور المنتمية إلى هذه المرحلة والدالة على تطور في اتجاه الواقعية الاشتراكية نذكر:

- «محاضرات في الأدب ومذاهبه» القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية 1955.

- «قضايا جديدة في أدبنا الحديث» بيروت، دار الآداب 1958.

- «في المسرح المصري المعاصر» القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر 1963.

- «ممارك أدبية» القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د.ت.).

(4) من دراساته: «الثورة والأدب» القاهرة، مطبوعات روز اليوسف الكتاب الذهبي 1971.

5) هذا النوع من الدرس المدافع عن الإنتاج السردي العربي القديم والساعي إلى التعريف بمقوماته البنيوية موضوعاتياً وفتحاً شلح الانتشار. نكتفي بذكر بعض الدراسات المنتهية في إطاره:

- عبد الحميد يونس: «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، القاهرة، دار المعرفة، ط 2، 1968.

- عبد الحميد يونس: «دفاع عن الفلكلور» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

- عادل أبو شنب: «كان يا ما كان، دراسة أدبية اجتماعية للحكايات وأثرها في تكوين شخصية الفرد»، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب، 1972.

- نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية، بيروت/ طرابلس، دار العودة ودار الكتاب العربي، 1973.

- فتوى مالطي دوجلاس: «بناء النص التراثي» القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1985.

- شوقي محمد المعامل: «السيرة الذاتية في التراث» القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1989.

- عبدالفتاح كليطو: «الفنّان، دراسة في مقامات الحويري» الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1987.

- عبدالفتاح كليطو: «الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي» الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.

- عبدالفتاح كليطو: «المقامات، السرد والأنساق الثقافية» (مترجم)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1993.

- محمد القاضي: «الخبر في الأدب العربي» دراسة في السردية العربية، تونس/ بيروت، منشورات كلية متوبة، دار الغرب الإسلامي، 1998.

- عبد الملك مرتاض: «فن المقامات في الأدب العربي» الجزائر/ تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، ط 2، 1988.

- عبد الملك مرتاض: «ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.

- سعيد يقطين: «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية» بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992.

- سمعد يقطين: «الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1992.

(6) من أهم ما كتب في هذا الصنف من البحث الواسع الانتشار كذلك، نذكر:

- حمادي صمود: «التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية 1981.

- حمادي صمود: «في نظرية الأدب عند العرب»، جدة، النادي الأدبي الثقافي 1990.

- جابر عصفور: «قراءة التراث النقدي» مؤسسة عيال 1991.

- جابر عصفور: «مفهوم الشعر» القاهرة، الهيئة المصرية العامة ط 5، 1995.

- مصطفى ناصف: «نظرية المعنى في النقد العربي» بيروت، دار الأندلس، ط 2، 1981.

- ألفت كمال عبدالمعز: «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1984.

- مجموعة دارسين: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» (في جزئين) جدة، النادي الأدبي 1988.

(7) مما نقف عليه من دراسات تنقد، في بعض مواطنها، طريقة تعامل الدارسين العرب مع البنيوية نذكر:

- نبيل سليمان: «في نقد النقد الأدبي» بيروت، دار الطليعة 1983.

- محمد سويرتي: «النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج من النقد العربي، المنهج البنيوي، البنية، الشخصية» الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 1991.

- نجيب المعوي: «ظواهر نصية» الدار البيضاء، النجاح الجديدة 1992.

- شكري عبد المعز: «من إشكالات النقد العربي الجديد: البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيوية» الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع 1997.

(8) من نماذج هذا النوع من الدرس المتضمن انتقاداً للبنيوية الأخذ بأسباب اللسانيات، من بعض وجهاتها، ومن منطلقات مختلفة:

- شكري عبد المعز: «في نظرية الأدب» بيروت، دار عويدات 1986.

- يمنى العيد: «ممارسات في النقد الأدبي» بيروت، دار الفارابي 1975.

- يمنى العيد: «في معرفة النص» بيروت، دار الأفاق الجديدة 1983.



- شكري محمد عياد: «بين الفلسفة والنقد» القاهرة، منشورات أسدقاء الكتاب 1990.

وممن رد على منتقدي الاتجاه البنيوي:

- كمال أبو ديب: «جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر» بيروت، دار العلم للملايين 1979.

- فتوى مالطي دوجلاس: «بناء النص التراثي» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1985.

- سامي سويدان: «في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية» بيروت، دار الآداب 1989.

- سيد البعراوي: «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت، دار الفكر الجديد 1988.

(9) ممن واجه المنحى الفيلولوجي بأقمتة المختلفة نضيف إلى من سبق ذكرهم:

- عبد الله راجع: «القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد» الدار البيضاء، منشورات عيون 1987.

- عبد الله إبراهيم: «معرفة الآخر» مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي 1990.

- ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس» بيروت، دار الآداب 1992.

(10) ممن واصل، في النصف الثاني من القرن العشرين، اتجاه الواقعية الاشتراكية بطريقة أو أخرى نذكر:

- حسام الخطيب: «أبحاث نقدية ومقارنة» دمشق، دار الفكر 1973.

- محمد كامل الخطيب: «السهم والدائرة» بيروت، دار الفارابي 1975.

- محمد كامل الخطيب: «الرواية والواقع» بيروت، دار الحدادة 1981.

- محمد مصانيف: «الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» تونس/الجزائر، الدار العربية للكتاب، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983.

- السيد يسين: «التحليل الاجتماعي للأدب» بيروت، دار التوير 1982.

- نبيل سليمان: «الرواية السورية» دمشق، وزارة الثقافة 1982.

- نبيل سليمان: «وعي الذات والعالم، دراسة في الرواية العربية» اللاذقية، دار الحوار 1985.

- نبيل سليمان: «أسئلة الواقعية والالتزام اللاناقية، دار الحوار 1985.
- نبيل سليمان: «في الإبداع والتقدم، دار الحوار 1989.
- 11) محمود أمين العالم: «أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، بيروت/ القاهرة، دار المستقبل العربي 1994، ص 9.
- 12) من هذا الشرب من الدراسات نذكر على سبيل المثال:
- سمير المرزوقي وجميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً» الدار التونسية للنشر 1985.
- مجموعة من الدارسين: «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، بيروت، دار الحداثة 1985.
- عبدالفتاح إبراهيم: «البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية: الوعد» الدار التونسية للنشر 1986.
- سيزا هاسم: «بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر 1985.
- محمد القاضي: «تحليل النص السردي، تونس، دار الجنوب 1997.
- هلال بن حسين: «الشعاع، النص والدلالة» دار البيروني 1996.
- 13) من الدراسات العربية التي شهدت بهذا الاتجاه في التحليل نعمل على «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص» م. م.
- 14) من قبل دراسة سعيد قطيبي «تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التفسير، المركز الثقافي العربي 1989، ودراسة عبدالله إبراهيم «التحليل السردية: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة» المركز الثقافي العربي 1990.
- 15) مما يطالعنا من دراسات يملن أصحابها أنهم ينحون وجهة اجتماعية نذكر:
- عبدالقادر شادي: «سلطة الواقعية: مقالات تطبيقية في الرواية والقصة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1981.
- حميد لعمداني: «الرواية المغربية والواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية» الدار البيضاء، دار الثقافة 1985.
- نجيب الموهبي: «مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجانس» المركز الثقافي العربي 1987.
- عبدالرزاق عهد: «في سوسيولوجيا النص الروائي» دمشق، دار الأهالي 1988.

- عبدالرزاق عيد: «عالم زكرياء ثامر القصصني» دار الفارابي 1989.
- يعنى العيد: «في القول الشعري» دار توبقال للنشر 1987.
- يعنى العيد: «الراوي: الموقع والشكل، بحث في المسرد الروائي» بيروت، دار مؤسسة الأبحاث العربية 1986.
- يعنى العيد: «الكتابة تحول في تحول» بيروت، دار الآداب 1993.
- 16) عبدالفتاح عثمان: «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع: دراسة هنية تحليلية» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 10.
- 17) حميد لحداني: «النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسولوجية الرواية إلى سوسولوجية النقد الروائي» المركز الثقافي العربي 1990، ص 91.
- 18) عبدالرزاق عيد: «في سوسولوجية النص الروائي» م. م. ص 6.
- 19) محمد بريدة: «محمد مندور وتنظير النقد العربي» بيروت، دار الآداب 1979 ص 89.
- 20) يعنى العيد: «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان بين الصريين الماهتين» بيروت، دار الفارابي 1988.
- 21) واحتكاماً إلى التوجه نفسه في التحليل يحلص عبدالقادر شاوي في دراسته «سلطة الواقعية..» إلى أن القصة المغربية الحديثة كانت تعبيراً يمس مرحلة التطور الفكري والثقافي الذي بلغه المجتمع في تلك الفترة، وهي مرحلة تميّزت، فيما يرى، بمواجهة البرجوازية الوطنية للمد الفكري والحضاري الغربي الاستعماري، ويوعىها بذاتها وبالدور المنوط إلیها والمدعوة إلى النهوض به.
- 22) يبدو أن أول دراسة عرفت بأسس هذا الاتجاه في المستوى النظري هي دراسة حامد عبدالقادر الحاملة عنوان «دراسات في علم النفس الأدبي» القاهرة، المطبعة النموذجية 1949.
- 23) من أهم الدراسات المنتجة وجهة نفسية نذكر:
- عز الدين إسماعيل: «التفسير النفسي للأدب» بيروت، دار العودة، دار الثقافة ط 2، 1973.
- مصطفى سوييف: «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» القاهرة، دار المعارف، 1970.
- محمد خلف الله أحمد: «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد» القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية ط 2، 1970.

- مصري عبد الحميد حنورة: «الأسمن النفسية للإبداع الفني في الرواية» الهيئة المصرية العامة 1975.
- مصري عبد الحميد حنورة: «الأسمن النفسية للإبداع الفني في المسرحية» القاهرة، دار المعارف 1980.
- سامي الدروبي: «علم النفس والأدب» القاهرة دار المعارف ط 2، 1981.
- شاكِر عبد الحميد: «الأسمن النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة» الهيئة المصرية العامة 1992.
- شاكِر عبد الحميد: «الأدب والجنون» الهيئة المصرية العامة 1993.
- خير الله عصار: «مقدمة لعلم النفس الأدبي» الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية 1982.
- (24) من دراساته في هذا الإطار:
- «لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم» بيروت، دار الطليعة 1972.
- «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية» بيروت، دار الطليعة 1973.
- «شرق وغرب، رجولة وأنوثة» بيروت، دار الطليعة 1977.
- «الأدب من الداخل» بيروت، دار الطليعة 1978.
- «رمزية المرأة في الرواية العربية» بيروت، دار الطليعة.
- «عقدة أوديب في الرواية العربية» دار الطليعة 1982.
- «الروائي ويطله، مقارنة اللاشعور في الرواية العربية» بيروت، دار الآداب 1995.
- (25) «الروائي ويطله...» ص 9.
- (26) من الدراسات المجسدة لهذا الاتجاه نذكر:
- مصطفى ناصف: «قراءة ثانية لشعرنا القديم» بيروت، دار الأندلس ط 2، 1981.
- كمال أبو ديب: «الرؤى المقتعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤى» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.
- عبد الفتاح محمد أحمد: «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي» بيروت، دار المناهل 1987.
- ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية..» م. م.

(27) مما نقف عليه من دراسات تنحو وجهة سيميائية واثربولوجية في استنتاج الأبنية الفضائية نحيل على دراسة اعتدال عثمان «إضاءة النص» ببيروت، دار الحدائق 1988.

أما التوظيف الدلالي الاجتماعي للأبنية الفضائية فمن نماذج:

- ياسين نصير: «إشكالية المكان في النص الأدبي» بغداد، وزارة الشؤون الثقافية العامة 1986.

- مجموعة دارسين: «جماليات المكان» الدار البيضاء، دار قرطبة 1988.

- «هنية المكان في الرواية المغربية» في «هنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية» منشورات المركز الثقافي العربي 1990.

- حسن نجمي: «شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية المغربية» المركز الثقافي العربي 2000.

(28) خالدة سعيد: «حركية الإبداع: دراسات في الأدب الحديث» بيروت، دار العودة 1979.

(29) «جدلية الخفاء والتجلي...م.م.ع.

(30) نكتفي بالإحالة على بعض الدراسات المتصلة بقضايا النص والقراءة:

- محمد مفتاح: «دينامية النص» المركز الثقافي العربي 1987.

- عبدالله الفذامي: «تشریح النص» بيروت، دار الطليعة 1987.

- عبدالله الفذامي: «الكتابة ضد الكتابة» دار الآداب 1991.

- أنور المرتجي: «سيميائية النص الأدبي» الدار البيضاء، أفريقيا الشرق 1987.

- مصطفى ناصف: «اللفة والتفسير والتواصل» الكويت، سلسلة عالم المعرفة 1990.

- نصر حامد أبو زيد: «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» المركز الثقافي العربي ط 2، 1992.

- محمد الماكري: «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي» المركز الثقافي العربي 1991.

(31) مما جاء في في ممرض حديث عبد السلام المسدي عن تجربته في الكتابة وعلاقته بالكلمات في «هنة الكلمات» دالاً على ذلك صراحة قوله (ص 11): «عجبي أنني أقتنص أسرارك. وأني بأسرارك أقتنص الناس... جمالنا إذا أقر لنا الناس به... فأسلموا إليه أنفسهم. وجمال اللغة من إيمانهم أن لنا عليهم سلطاناً. وأن طريقنا

إليهم هو طريق اللغة. بها تنفذ إلى خلجات نفوسهم. وبها نستولي على مراكز عقولهم. وبها نروح إليهم ونغدو... ركبت بك قولاً. فلنساقي لي الطيش بالألفاظ. فلم أدر ما كنت أنهيه. وأمنت هزّينت صورة لم أظهم معناها. رددت القول فاستطبتته وعادنت. فأنثال فيض من الدلالات. وأشعت فقبلوا. واستراحوا. ثم سلكوا في النشوة كلّ مسلك. فأغراني عبث الوليد... ومن يومها تزّينت لي فتنة الكلمات». وإننا نتمجّب كيف يسمح دارس يدعي أنه مبدع في كل الموضوعات التي يطرقها بما هي تلك اللسانيات والنقد والعملة (٩) (ولم لا علوم الفلك!). لنفسي أن يستخف بمقول القراء وأن يعاملهم هذه المعاملة المتعالية الدالة في أحسن الأحوال على تردّي بعض مثقفينا في مستنقع الحب الذاتي والرغبة في الظهور على حساب كل القيم. ولا يقل استغرابنا من انبهار القارئ العربي طالباً كان أو مثقفاً جامعياً بهذا الذي يصرح الدارس نفسه بأنه لغو وهراء ومن قبل ما تجرّه الكلمات المفتون بها إليه.

(32) عبدالمسلام الممبدي: «بين النص وصاحبه» تونس، دار قرطاج للنشر والتوزيع 2002 ص 8.



# تحليل البنية العميقة

للنص الأدبي

رابع بو معزة

## تمهيد: البنية أو الوصفية:

منحى في الدراسات اللسانية الحديثة يقوم بدراسة اللغة ووصفها مستبعداً التحليل والعودة إلى البنية العميقة في تحليل الظاهرة اللغوية. وهذا المنهج ينظر إلى الصور اللفظية المختلفة التي تمرضها لغة من اللغات، ثم يصفها على أسس معينة، ثم تصنف العلائق الناشئة بين الكلمات وصفا موضوعياً<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت السيميائيات منهجاً نقدياً ماصراً له جذوره الضاربة في أعماق التراث العربي<sup>(2)</sup> والغربي، فإن مناهج التحليل السيميائي للنصوص الأدبية في الغرب قد تعددت. وكانت هناك محاولات في النقد العربي المعاصر أفادت من هذه المناهج، وحاولت تطبيقها على أدبنا العربي المعاصر في الشعر والنثر. ومنقصر مداخلنا هذه على الوقوف على منهجين اثنين منها.

**المنهج الأول:** ويمثله اللسانياتي الشهير «دي موسير» ومن شيعته الشكلايون الروس. وهذا الاتجاه اعتمد اللسانيات ظاهرة إشارية واجتماعية مغلقة.

**والمنهج الثاني:** فارسه الناقد الحدائي الفرنسي «رولان بارت» القائم منهجه في التحليل السيميائي على الوقوف عند مستويات البنية المسطحية للنص ممثلة في المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبية والبنية العميقة له<sup>(3)</sup>.

## أولاً - المنهج الأول:

ويسجل أن التحليل فيه يمثل أحد المستويات الثلاثة<sup>(4)</sup> من التحليل.



وهو التحليل البنوي الداخلي المحدث<sup>(5)</sup>؛ حيث إنه مستوى ملدي موضوعي يحلل النتاج الرمزي الأدبي من داخل البنى التي يتألف منها، باحثاً عن العناصر المكونة له، المنظمة واللافتة للنظر بتكرارها أو بتمثلها أو بتضادها<sup>(6)</sup>. لأن قراءة النص الإبداعي هي ضوء اللسانيات البنوية تقود إلى اعتبار النص الأدبي نظاماً قائماً بذاته، تتحكم فيه قوانين الملائق التي تقيمها عناصره وينتجها مع بعضها بعضاً<sup>(7)</sup>. ويرجع ذلك إلى أن البنوية تنظر إلى اللغة على أنها بنية مغلقة، وأنها تنظم يتألف من مجموعة وسائل التعبير الصوتية التي هي رموز تميز بها اللغة عن مفاهيم معينة، يتحسسها المتكلم. لكل لغة تتألف من بنى تنفرد بها وتميزها عن سواها<sup>(8)</sup>. لأن البنويين الوصفيين يعملون على البنية السطحية، آخذين بفكرة المستويات التي استقر عليها المفهوم البنوي أو الوصفي في دراسة اللغة<sup>(9)</sup>. ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى رصد الظواهر اللغوية، وكذا إبراز الملائق الترابطية التي تشمل جوانب شتى، لعل أهمها فاعلية الحدث بين «الأنما والآخر والهوى»، والحقول الدلالية الذائع انتشارها، وأقطاب الصراع الدرامي التواصل، والإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي منه والموسيقى، ووظائف الخطاب من نحو الثبات والتحول، والتناسق والتشاكل، والثنائيات الضدية وسوى ذلك<sup>(10)</sup>.

ولعل أهم ما يؤخذ على هذا النقد البنوي الوصفي المحض هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الإبداعي بوصفه نظاماً لغوياً مغلقاً يكتفى فيه بالبنية السطحية التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات؛ حيث إنه يقف بالنص الأدبي عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة ممثلة في الصيغ والتراكيب الموظفة فيه دون تجاؤها إلى البنية العميقة التي تعمل على الأنظمة الخارجية الأخرى من مثل المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والإيديولوجية التي ينتمي إليها النص، وكذا الظروف والملابسات المحيطة به، ذلك أن النص الأدبي نتاج لشخص أو أشخاص عند نقطة ما من التاريخ الإنساني، نسج في صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء

الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والتخاطفية المتاحة لهم<sup>(11)</sup> لفك منغلقات هذا النص. وقيل أن نعرض للمنهج الثاني نلفت الانتباه إلى أن التحليل السيميائي لما كان يبدأ من المستوى الأفقي الذي وقف عنده التحليل اللسانياتي البنوي الوصفي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات المنطوية عليها بنيات النص الإبداعي كان طبيعياً أن تأتي هذه التفسيرات والتأويلات التي يقدمها مختلفة باختلاف السيميائياتي<sup>(12)</sup> أو القارئ ليكون بذلك كل سيميائياتي وكل قارئ مبدعاً ذاتياً لنص أدبي ثان.

يؤيد ذلك قول «لرولان بارت» مؤداه «أن القارئ أو الناقد ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً. وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية»<sup>(13)</sup>. وليس يعني ذلك أن هذه التأويلات أو تلك التفسيرات عائمة مفتوحة لا ضابط لها غارقة في الذاتية.

وإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعاً لها، فإن السيميائيات تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي<sup>(14)</sup> إذ إنها - أي السيميائيات - «العلم العام الذي يدرس الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل بين البشر». وهذه العلامات غير اللغوية ذات طابع وظيفي تقدم خدمة جلى لعملية التواصل. وتظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في علاقة التفسير بتعبير «بنفمينست». فانطلاقاً من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره أو عجزه عن ذلك يمكن تنظيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين: مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها وتراها في حاجة مسببة إلى وسائل سيميائية أخرى مثل الصورة والرمز واللون. و مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي ذلك يقول «تودوروف»: «على الأقل هناك مسألة أكيدة وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أو الصورة لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابد لها أن تستمير ترجمان اللغة -

واسطة ضرورية - وبالتالي فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيمبولوجيا اللغة<sup>(15)</sup>.

فالدوال غير اللغوية المصاحبة للملامات اللغوية والمستغنية بنفسها عنها أحياناً أخرى. تعد من قبيل الاتصال وبخاصة في العمل المسرحي من مثل التناؤب الذي ينهته العميقة تنبيه الجلس على ضرورة تغيير موضوع التحدث، والقرع على الركبة الدال على السأم، ووضع اليد على الجبين التي يمكن أن تكون بنيتها العميقة «رأسي يؤلني»، وتقليب الكفين الذي ينهته الباطنية «إظهار الحسرة والندم»، والابتعاد عن تجمع الأصنفاء الحامل الدلالة على الاحتجاج<sup>(16)</sup>. هذه الملامات غير اللغوية عند «أندي مارتني»، هي نظرية «التمفصل للوحدات الدالة» هي كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي<sup>(17)</sup>. وفي الاتصال المسرحي استطاع «تاديوز كاوان» T. Kawazan أن يصنف ثلاثة عشر نسقاً يعمل معاً في المسرح كتغيير الوجه، والإيماء، والحركة<sup>(18)</sup> والتنظيم الذي يسميه بعضهم «عنصر التحويل»؛ فالاستفهام معنى من المعاني يؤدي بالأداء وبالفعل وبالتفهم، وهو عنصر غير لغوي. ونقف على نموذج لهذا الدال غير اللغوي في قوله تعالى: «وإذا ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فاتمهن قال إني جاعلك للناس إماماً قال ومن ذريتي قال لا ينال عهدي الظالمين» (البقرة/123). إذ إن معنى الاستفهام يعتمد على النعمة الصوتية «ومن ذريتي» التي تتوب في الكتابة عن نقطة الاستفهام. ذلك أنه يدخل على الجملة التوليدية والتحويلية فينقلها، من معنى إلى معنى. ففي قول الشاعر:

والعين تبدي الذي في نفس صاحبه      من المحبة أو بغض إذا كتبا  
والعين تنطق والأهواء صامتة      حتى ترى من ضمير القلب نسياناً

نجد في هذين البيتين برهنة على أن الإشارة غير اللغوية تجمع في الدلالة بين الشيء وضده. فكما تدل على المحبة تجسد البغض والكراهية لتكون بذلك مبهنة كسائر وسائل البيان، بل هي أقدر على البوح من اللفظة.

لذا تتقدم الصوت. يؤكد ذلك قول للجاحظ مفاده: «ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت ولهذا فهي تنوب عن اللفظ وتقني عن الخط»<sup>(19)</sup>. ويمرّز ذلك قول ليهيجل فعواء: «حتى الدموع على الأحزان أعوان وحتى رموزها فهي للشجن سلوان. لأن الإتمسان إذا كظم الحزن نلمس مظهراً لتلك الألم الباطن».

ويقول الإمام علي: «ما أضمر أحد شيئاً قط إلا ظهر في فلتات لسانه أو أسارير وجهه». ومن الأهمية بمكان أن نلفت الانتباه إلى أن البنية العميقة للعلامة غير اللغوية ممتدة ولكنها متناهية ضمن دائرة معينة تحددها الظروف والملابسات المحيطة بها. فالإبتسامة ليست ثابتة الدلالة تدل على السرور والرضا. والدمعة ليست قارة المدلول تأتي دوماً للتعبير عن الحزن والأسى.

### المنهج الثاني:

ثمة اتجاه سيميائي ثان يذهب إلى أن السيميائيات هي دراسة الأنظمة الدالة، ولكن من خلال الوقوف على المرجعيات المقصودة من قبل البنية الوصفية ممثلة في الظواهر الاجتماعية والثقافية والملابسة للنص الإبداعي موضوع التحليل. وهذا الاتجاه يحاول جهد أيمانه تجاوز التحليل النبوي السطحي المحايث الممول على البنية السطحية وحدها، عاقداً أصحابه العزم على تناول معطيات البنية العميقة المستثمرة كل الأنظمة الدالة المنطوي عليها النتاج الإبداعي، مقتفياً أثر كل العلامات السيميائية الموظفة فيه لاستكناه المعاني المسكوت عنها. سواء أكانت هذه العلامات لغوية أم غير لغوية.

وقد جذب هذا الاتجاه كثير من النقاد والدارسين. من بينهم رولان بارت R.Barthe وبيير جيرهو P. Guirand وغريماس GREIMAS وكورتيس Courtes ومحمد عزام ورشيد بن مالك وعبدالكبير الخطيبي<sup>(20)</sup>. وقد ركز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنوي ووجهتها

الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات. وأساس ذلك أن النص الإبداعي ليس نتاجاً، وإنما هو إشارة إلى شيء يقع وراءه لتصبح مهمة الناقد استكناه هذه الإشارة، واستكشاف حدودها وتأويلها وبخاصة الحد الخفي ممثلاً في بنيتها العميقة<sup>(21)</sup> بقية استكناه المعنى العميق وهذا المنهج ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لآوعية وغير مقصود يمكن أن تضي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص. لأن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى أنوار من التعبير ومضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي الذي ينبغي لتجربته الذاتية أن تتقاطع مع تجربة المبدع نفسه<sup>(22)</sup>. واستكناه المعنى العميق يكون بفك متعلقات الدوال اللفظية والدوال غير اللفظية؛ ذلك أن الدوال غير اللفظية بنيتها العميقة متعددة. فالإبتسامة بنيتها العميقة تختلف من سياق إلى سياق آخر وكذلك البكاء. ويمكن عد كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي نموذجاً حياً في التراث العربي ولا سيما في جانبه غير اللفظي الموظف العلامات غير اللفظية التي تبين بنياتها العميقة أنها منوطة بالحب، من مثل النظرات وتحركات الحبيب الباحثة عن قرب الحبيب، وميلاته حيث يعيل، والإتصاف له واستقرب كل ما يأتي به وكأنه معال، والتباطؤ في المشي لدى مفارقتها المكان الذي حل به وسوى ذلك من علامات غير لغوية بلطفة تميز السلوك العربي في الحب<sup>(23)</sup> لأن السيميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها بالقدرة الخطابية. وتبدأ لهذه الخصيصة توصف السيميائيات بأنها نصية<sup>(24)</sup>. فالناقد أو المتلقي ينطلق في تحليله المعطى الفني من فعل النتائج السيميائياتي فيه حين تفاعله مع بنياته اللافظة. فبعد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له، أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه<sup>(25)</sup> سواء أكانت هذه العناصر لغوية أم غير لغوية، ذلك أن كثيراً ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي ومواطن التأثير فيه مميزات عمل فني ما. فكم من عمل فني لو لم يتبها له من يكشف الغطاء عن وجوه

جديدة من التفاعل معه - من خلال الاتكاء على بنياته الباطنية التي تجعل التعامل معه على مستوى مادته الداخلية وعلى مستوى ظروف حياته - لو لم تتضافر له كل هذه المعطيات لأسس إلى فهمه ولأوذي مبدعه. هالآبيات التي يقول فيها الشاعر:

وأوقفت ركبت الزمان طويلاً      أسأله عن ثمود و عاد  
وعن قصة المجد من عهد نوح      وهل إرم هي ذات الممد  
فأقسم هذا الزمان يميناً      وقال الجرائز دون عناد

تري، كيف يكون الفهم السليم لها لو لم نعرف أن قائلها هو مفدي زكريا، وأنه ما قالها تحاملاً على القرآن<sup>9</sup>.

ألا تكون شطحة الشاعر هذه حاوية به في النار سبمين خريفاً<sup>9</sup>.

والاتكاء على البنية العميقة لا يعني التشجيع على الانطباعية بقدر ما يعني الإلحاح على عدم إغفالها والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها، وذلك بربطها بالبنى اللافتة في نسيج النص الإبداعي، والعمل على إضفاء الصفة الموضوعية عليها<sup>(26)</sup> بفضل حذس الناقد و كفايته اللغوية<sup>(27)</sup> Competence التي تقوده إلى تحليل البنيات العميقة لهذا النص وفهمها وتفسيرها، لأن للبنيات الظاهرة المنجزة فعلاً بنى عميقة يتحتم وصفها لفهم البنى السطحية<sup>(28)</sup> وهو ما يجعل الناقد يسمى إلى إعادة بناء المعطيات وفك رموزها وشفراتها، مقترحاً نماذج وتعليلات وأشكالاً اجتماعية تتمثل في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر، وتحديد الحيز الذي يستند إليه الاختلاف، وما يتم انتقاؤه من قيمة العناصر الخلافية، وصولاً إلى استكناه دلالاتها المنشودة<sup>(29)</sup>. ولما كان المعنى الدلالي يؤطره جانبان: المقام<sup>(30)</sup> سياق الحال<sup>(31)</sup>، و المقال وهو (السياق اللغوي)<sup>(32)</sup> فإنه «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام

على أقدار المقامات و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات،<sup>(33)</sup> ويدخل في دائرة العلامة السيميائية كل من القرينة والرمز والسمة وهي كلها تحليل إلى علاقة بين طرفين (مرسل ومرسل إليه) في شكل تنظيم بصوري للمحتوى فهما بين المدلولات<sup>(34)</sup>.

وأما هذه المعطيات يتم التوافق بين أشكال التلقي من حيث المحمولات الإشارية وتعدد القراءات وفق استكناه المعاني المصاحبة تلك الإشارات.

ونقلت الانتباه إلى أن تلك المعاني لا تستمد من المجامع بقدر ما يستمد من السابق واللاحق والمشاكل والمتناقض، والمتناسق وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص المنشود. ومنه فإننا حين تحليل النص تحليلاً سيميائياً ينبغي لنا أن لا نفصل بين ما هو لسانياتي أو اجتماعي؛ إذ هو كل متضايف شبيه بمدسة مقمرة مفتوحة على كل المراجعات والقراءات على نحو يصبح فيه هذا النص الإبداعي مثل هوائيات الاستقبال، ترد عليها برامج شتى المحطات يتوجب على المتلقي أو الناقد القيام بفيرلتها وتحليل رسائلها وصولاً إلى تفسير محمولاتها وفك شفراتها بعد استنطاق النص الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة<sup>(35)</sup>، بتسخير كل وسائل التلقي من إدراكه وفهم وتأويل ليكون هذا الاتجاه متقاطعاً، بل متكامل مع النصانية من حيث استثماره وسائل التحليل المختلفة<sup>(36)</sup>، والدراسات اللسانية الحديثة على الرغم من تعدد مناهجها واتجاهاتها، فإنها جميعاً تهدف إلى دراسة النص للوقوف على مستوياته وأبعاده ومرامييه<sup>(37)</sup>. والاعتراف بلزومية الأدب لا يعني انفلاقه والإقرار بأحادية قراءته. وأساس ذلك أن الأثر الجيد يتيح إمكانية اختراقه من جميع الاتجاهات، لأنه مفتوح على مختلف الرياح<sup>(38)</sup>. والقراءة لا يمكنها أن تقودنا إلى الإمساك بحقيقة كلية لكونها مساراً ضمن مسارات مختلفة تظل مشرعة<sup>(39)</sup> واللافت للانتباه أن مرجعية الاتجاه السيميائي الذي يعمل على البنية العميقة حين تحليله النصوص الإبداعية لانهائية، فهي لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية... إلخ. ذلك أنه لن كان

يستمد مفاهيمه النقدية من مرجعية ومدارس اللسانيات البنوية، فإنه يتجاوزها من حيث العمق في استطلاق علامات الفضاء الخارجي لهذا النص الذي يعد نصاً تداولياً بقية إيجاد تاويلات لها. سندنا في ذلك قول «جوليا كريمستفهاء الذي جاء فيه: «إن النص ليس نظاماً لغوياً، أو كما يرغب التشكيليون الروس، وإنما هو عدسة مقمرة»<sup>(40)</sup> لمان ودلالات متغيرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة»<sup>(41)</sup> وأساس ذلك أن النص نوعان: نص ظاهر ممثلاً في البنية التي هي موضوع البنية، ونص توالدي، وهو النص المحلل عبر محورين: محور أفقي تدرس فيه البنية السطحية للنص، ويدرس في محوره العمودي البنية العميقة له التي تسمح بكشف بعده التاريخي بما يعمل من قيم ومعتقدات وذوق و مشاعر وأخلاق.

ونخلص إلى أن المنهج السيميائي يتعامل مع النصوص التي تكون لغتها مبدعة خالقة مجازية تجتار وتمير، وتهاجر وترحل بين الدلالات المختلفة. حيث من خلالها يستطيع الأدباء إبداع عوالم خاصة بهم. ويتربط على ذلك أن قراءة هذه النصوص بمنظور سيميائي هي قراءة متعددة ومتفتحة أبداً على القراءة؛ إذ إن كل قراءة هي أرضية لقراءة أخرى. ولا وجود لنص إبداعي بنياته مغلقة دوالها على أقدار مدلولاتها.



## الهوامش

- (1) السمعان محمد: عالم اللغة، مقدمة القارئ العربي، دار النهضة، بيروت، ص 207.
- (2) من الجدير بالإلتفات أن استعمال السيميائيات في تفسير بنيات النص الشعري أو السردي ليست بجديدة. فقد تبه العرب القدامى إلى أهمية الإشارة والتنصية والرمز في أنظمة التواصل. حيث إنهم عدوها ذات وظيفة أساسية في استكفاء النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها. إذ يقول الجاحظ: «والإشارة واللفظ شريكان ونعم المون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخطء». الجاحظ: البيان والتبيين، 1967، 87/1.
- (3) فواز حجوي: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، حوار مع محمد عزام، مجلة البيان، الكويت، المند 385، يونيو 2002، ص 72.
- (4) والمستوى الثاني هو ذلك الذي ينطلق من دراسة علاقة المنتج بإنتاجه. والمستوى الثالث ينطلق من فهم الناتج الإبداعي في متلقيه المتفاعل معه.
- (5) JEAN Molino, pour une semiologie comme theorie des formes symboliques materielles, 15, 1985, p 5.
- من أجل رموزية تؤسس النظرية العامة للأنساق الرمزية، ص 5.
- (6) GREMAS ET COURTES, semiotique dictionnaire raisonné de la theorie de langages ED, HACHETTE, 1972, P18.
- (7) فواز حجوي: المرجع نفسه، ص 72.
- (8) ميشال زكرياء: مباحث في النظرية الألمانية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 1985، ص 56، 57.
- (9) ينظر خليل حلمي: العربية وعلم اللغة البتوي، ص 227.
- (10) ينظر جان كلود جيرو: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ت، رشيد بالمالك، مجلة الحدائق، جامعة وهران، عدد 4، 1996، ص 213.
- (11) ينظر روبرت شيراز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد العالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1994، ص 41.
- (12) السيميائياتي نسبة إلى السيميائيات. فلا يقال عن الناقد المهتم بهذا المنهج سيميائي.

13) محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 61.

14) ينظر محمد إقبال صروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 24، العدد 3، مارس 1996، ص 192.

15) George Molino, Introduction de la Semiology, ED, PARIS, P11.

16) Todorov et DUCROT, dictionnaire encyclopedique du langage, ed du seil 1972, P21.

17) ينظر د. زهير كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر، العدد 3، مارس 1996، ص 240.

18) أندي مارتنه: مبادئ اللسانيات، ص 120.

19) ينظر د. زهير كرم: المرجع نفسه، ص 239.

20) الجاحظ: البيان والتبيين، 80/1.

21) ينظر د. حلام الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، الموقف الأدبي، السنة 31، العدد 365، 2001، ص 37، 38.

22) ينظر محمد عزام: المرجع نفسه، ص 42.

23) GEORGE M OLINO, la littérature et ses technocraties, casterman, PARIS 1977, P177.

ينظر ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، دار الحياة، بيروت، 1992

24) Group d'entrevues Analyse des texte ,P8

25) المرجع نفسه، ص 8.

26) ينظر أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، عالم الفكر، العدد 3، 1996، ص 209.

27) ينظر عبد الحميد مصطفى السيد: بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحليلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد 75، السنة 19، 2001، ص 51.

28) ينظر مهشال زكرياء: الألسنة التوليدية والتحليلية وفواعد اللغة العربية، 1982، ص 22، 27.

- (29) ينظر جان كلود جيرو: المرجع نفسه، ص 213.
- (30) ينظر عبد الحميد مصطفى السيد، المرجع نفسه، ص 75.
- (31) ويشمل السياقات الماثلية والسياسية الثقافية.
- (32) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومعناها، ص 372.
- (33) الجاحظ: البيان والتهيين، 1/138.
- (34) ينظر رولان بارت: مبادئ علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، 1990، ص 66.
- (35) ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز التعاون العربي، بيروت، 1980، ص 110، 111.
- (36) ينظر سعيد حسين بحيري: عالم لغة النص، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1997، ص 33.
- (37) ينظر تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص 286.
- (38) ينظر هشام العلوي: النقد الموضوعاتي، مجلة البيان، الكويت، العدد 383، يونيو 2002، ص 31.
- (39) لعمداني حميد: سحر الموضوع، منشورات الدراسات سال، ص 23.
- (40) شبه النص الإبداعي بالعمسة المقمرة لأن العمسة المقمرة هي ذاتها تعمل على تثبيت الأشعة وتوسيع الرؤية على عكس العمسة المحببة أو اللامسة التي تعمل على تجميع الأشعة في بؤرة واحدة.
- (41) ينظر فؤاد منصور حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد 18، 1982، ص 122.



الاستعارة عند جماعة

مواليد

عبد العزيز لحويّد

## تمهيد:

تعد الدلالة مبحثاً صعب المنال، لأن تفسيرها يقتضي تجاوز ما هو بنهوي والافتتاح على معطيات خارج النص، تفرض التشريح بمجموعة من المعلوم، من بينها علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والانتروبولوجيا.... ومع ذلك، فإن علم الدلالة البنهوي، على يد كريماص A. J. Greimas حاول دراسة الدلالة دراسة بنهوية، مقتضياً في ذلك بالفونولوجيا وإسهاماتها في مجال اللسانيات في دراسة مستوى التعبير.

والدلائليات البنهوية، باعتبارها نظرية في الدلالة، تهدف إلى تحديد شروط فهم المعنى وإنتاجه، تحديداً يكون على شكل بناء مفهومي. وبما أنها كذلك، فإنها تمتد لفة واصفة لموضوع موصوف هو الدلالة. وقد ميز «كريماص» في هذا السياق بين الدلالة بصفتها تجلياً، والدلالة بصفتها محايثة<sup>(2)</sup>، ويرى أن الاختصار على دراسة مستوى التجلي أو ما يسمى عند أصحاب النحو التوليدي بالبنية السطحية<sup>(3)</sup>، والذي هو موضع الاجتماع بين التعبير والمضمون، لا يكفي للتحليل، بل لابد من دراسة محايثة عميقة، تقوم على الصلة بين مستوى اللغة، ودراسة الوحدات الصغرى الخاصة بكل منهما.

وبما أن علم الأصوات، قد اهتم، من قبل بدراسة مستوى التعبير، فإن دلائليات كريماص قد تكلفت بدراسة مستوى المضمون بالمنهج نفسه، الذي تمت به دراسة مستوى التعبير. وبناء على ذلك، يفترض كريماص، - بنوع من التجاوز - أن تفصل المكون الدلالي إلى وحدات دلالية دنيا (أي السمات) Les Sèmes، موافقة للسمات التمييزية لمستوى التعبير «أي الصيغيات» Les Phèmes<sup>(4)</sup>. لكن «كريماص» يقدم في هذا الصدد، احتراضاً أساسياً، وهو عدم الاعتقاد بتشاكل صغرى التعبير والمضمون لأنهما «يتفصلان بكيفيتين

مختلفتين،<sup>(5)</sup> إذ ما يوافق مفردة واحدة هو تأليف من الصوتيات (phèmes)، وليس صوتياً واحداً.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي السمة التمييزية الدلالية؟

## 1. السمة التمييزية الدلالية:

إنها أصغر وحدة دلالية دنيا يتم فصل إليها مستوى المضمون، ولا تكتسب هذه الصفة إلا إذا كانت على علاقة بعنصر دلالي آخر تختلف عنه، ومن ثم فهي ليست عنصراً ذريعاً مستقلاً، وإنما هي عنصر يستمد وجوده من اختلافه من سمات أخرى تتعارض معه. وهي بذلك، ذات طابع علائقي، وتترك في إطار بنية، ولو ثنائية الأطراف<sup>(6)</sup>. ولتوضيح ذلك نقول: إن المفردتين: «إنسان» و«حيوان» لهما سمة مشتركة هي/ حي، وسمة مختلفة هي/ عاقل/ بالنسبة للإنسان، و/ غير عاقل/ بالنسبة إلى الحيوان. وهذا ما يبرزه الجدول الآتي:

الجنس	عاقل	حي
الإنسان	+	+
الحيوان	-	+

وتنقسم السمات إلى سمات نووية Noyau Sémique، وسمات سياقية Sèmes Contextuels، هما المقصود بهما؟

### 1.1 السمات النووية والسمات السياقية:

#### 1.1.1 السمات النووية:

إنها تلك السمات التي تتميز بالمفردة هي خصوصيتها،<sup>(7)</sup> أو بعبارة

أخرى إنها الحد المسمي الثابت، غير المتغير<sup>(8)</sup> الذي يظل حاضراً في الاستعمالات المختلفة للمفردة الواحدة، إنها، إذًا، السمات الثابتة.

### 2.1.1 السمات السياقية:

هي تلك السمات التي «تتجلى في وحدات تركيبية أوسع تحتل اهتماماً مفردتين على الأقل»<sup>(9)</sup> والتي «تتشترك المفردة في امتلاكها مع عناصر المفوظ الدلالي الأخرى»<sup>(10)</sup>. وبهذا المعنى، فهي سمات متغيرة مرتبطة بالسياق، لأنها «تحدد (ويستدل عليها) بالسياق»<sup>(11)</sup>.

ولتوضيح المفهومين السابقين، نقول: إن المفردة «رأس»<sup>(12)</sup> لها سمتان نوويتان هما: /الفوقية/ و/الطرفية/ تشترك معها فيهما العبارات الآتية:

- رأس شجرة؛

- رأس كوكب؛

- رأس خيط؛

بينما العمة/ أمامية/ غير حاضرة في «رأس شجرة» ولكنها حاضرة في العبارتين الأخريتين، ومن ثم، فهي سمة سياقية غير ثابتة ومرتبطة بالتحققات النصية للمفردة داخل سياقات خاصة.

### 2.1 السميمات: Les Sémèmes

تشكل السمات النووية والسمات السياقية ما يسمى بالسميمات، أي أن التأليف بين السمات النووية والسمات السياقية «يحدث» على صعيد الخطاب، تلك الآثار المعنوية التي نسميها السميمات Sémèmes<sup>(13)</sup>.

ويمكن تلخيص ذلك على الشكل الآتي:

سميمات = سمات نووية + سمات سياقية

وقد ميز «كريمان» بين المفردة Lexème والسميمات، إذ قال: المفردة نموذج تقديري سابق لكل تجل في الخطاب<sup>(14)</sup> أما السيميم، فإنه «يمثل»

مفهوماً.. بالمعنى المنطقي، لفظة متمردة الدلالة، ويتعلق بسطح الخطاب، بالآثار المعنوية المرتبطة بسياق ملموس<sup>(15)</sup>، أو هو على حد تعبير جوزيف كورتيس: «إن المفردة من السيميم بمنزلة المادة القاموسية من الكلمة في السياق»<sup>(16)</sup>.

إلا أن هذا لا يعني أن السيميم توافقه مفردة دائماً، إذ يمكن أن يكون لسيميم واحد أنواع مختلفة من الطول على مستوى التعبير: فقد يكون له طول مفردة (دمشمة) أو طول شبه مفردة (سمك - موسى) أو طول مركب (دخز السلت). بل طول مقطوعة تعريفية بأكملها<sup>(17)</sup>.

ومما لا شك فيه، أن جماعة مؤهلين، تنطلق في تحليلها للمحسنات الدلالية *Figures de signification* من هذا التصور البنوي للدلالة، الذي يؤمن بقابلية الخطاب للتحليل إلى وحدات صغرى لا تقبل التجزئة، سواء على مستوى الدال، وهي السمات المميزة *Traits distinctifs*، أم على مستوى المدلول وهي السمات *les Sèmes*<sup>(18)</sup>. وعليه، فإن محسنات الدلالة، التي تنتمي الاستعارة إليها ترتبط بمجال التحولات الدلالية *Métasèmes* التي تقع على مستوى المضمون، وهي *Figure* يستبدل سيميمها *Sémème* بسيميم آخر يعدل من تجمع سمات درجة الصفر<sup>(19)</sup>.

ويفترض هذا النوع من المحسنات أن الكلمة هي حاصل سمات نووية غير خاضعة لترتيب داخلي، ولا تقبل التكرار<sup>(20)</sup>، وأن الشيء *Objet* هو مجموع العناصر المنتظمة، وأن تحليله إلى عناصر على المستوى المرجعي له ما يقابله لسانياً على المستوى المفهوم<sup>(21)</sup>. وسنرى انعكاس نتائج هذين التقطيعين على تصور الاستعارة عند جماعة مؤهلين.

والواقع أن جماعة مؤهلين ثلاثة تعاريف للتحولات الدلالية *Métasèmes*، هي:

1 - «إنها المحسن الذي يستبدل سيميماً بسيميم آخر»<sup>(22)</sup>.



2 - والتحويلات الدلالية تستبدل مضمون كلمة بمضمون كلمة أخرى<sup>(23)</sup>.

3 - «إنها تمثيل مضمون كلمة ما»<sup>(24)</sup>.

إن هذه التعاريف الثلاثة، يصحح بعضها البعض، فبمهما كانت التحويلات الدلالية تدل على استبدال معنى كلمة بمعنى كلمة أخرى بصفة كلية، أصبحت تدل فقط على مجرد إجراء تمثيل جزئي على مضمون الكلمة، بشكل يجعلها تحافظ على جزء من معناها الحقيقي. وهذا التصور الأخير هو الذي سيقوم عليه تعريف الاستعارة عند جماعة مؤ، وذلك حتى تتميز الاستعارة عن أشكال التعدد الدلالي Polysémie الذي يقوم على نسيان المعاني الأصلية بصفة مطلقة، ويصبح مجرد ذاكرة لغوية لا يدركها إلا اللغوي الخبير.

## 2. تعريف جماعة مؤ للاستعارة وتحديد آليات اشتغالها:

لهمت الاستعارة - في نظر جماعة مؤ - استبدالاً للمعنى بمعنى آخر؛ وإنما هي تعديل *modification* للمضمون الدلالي للكلمة. ويحصل هذا التمثيل بواسطة تضاهير عمليتين قاعديتين هما: زيادة السمات وحذفها. وبعبارة أكثر تحديداً: إن الاستعارة هي نتاج مجازين مرسلين<sup>(25)</sup>.

ولكي نفهم جيداً طريقتهم في تحليل إوالية الاستعارة، نقول مع ميشال لوغرين أثناء تفسيره لمفهوم الاستعارة عند جماعة مؤ: «إذا ما تحولت شجرة «القضبان» استعارياً إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة بواسطة مجاز الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى شيء طري، ومن ثم بواسطة مجاز الكلية متميز بضع الشيء «الطري» مكان «فتاة شابة»<sup>(26)</sup>.

ويرى ميشال لوغرين أن جماعة مؤ بصنفيها هذا، قد حلت محل التناقض الثنائي القائم تقليدياً بين مجموعة المجاز المرسل - مجاز الكلية - والاستعارة تناقضاً ذا عناصر ثلاثة وهو نظام يوهم بأن الفارق الموجود بين

الاستعارة ومجاز الكلية هو أخف من الفارق الموجود بين مجاز الكلية والمجاز المرسل<sup>(27)</sup>.

وهكذا، فإن الاستعارة لا تصرغ الكلمة المستعارة من معناها الحقيقي، وتنزع عنها سماتها الضرورية، وإنما تقوم بإجراء بعض التمديلات على المضمون الدلالي المتكون من السمات، لتحقيق أغراض جمالية أو إقناعية. وهذا التصور، يرفض توظيف مفهوم النقل في تفسير الاشتغال الدلالي للاستعارة، إذ لا معنى أن نستعمل كلمة مفروغة من دلالتها الأصلية، لأن ذلك يسقط في شرك الكلام غير المفيد، وتحصيل حاصل.

ولتوضيح تعريف جماعة مر للاستعارة سنعتمد على المثال المشهور الآتي:

رأيت أسداً في ساحة الحرب

يشعر القارئ إزاء هذه العبارة بمناقرة دلالية تتحدى العرف اللغوي، وتلجج القارئ إلى البحث عن المعنى والانمجام الدلالي بواسطة حذف السمات غير المشتركة، وإبراز السمات المشتركة أو ما يسمى بوجه الشبه الافتراضي أو العقلي، وذلك عبر سلوك خطاطات ذهنية تختلف من قارئ إلى آخر، حسب قدرته التجريدية وسرعة بديهته في إدراك نقاط الاشتراك بين الطرفين، حتى يحصل الاتحاد والتطابق بينهما في سمة خاصة أو أجزاء متشابهة. وهكذا، وحتى يصبح للجملة الاستعارية السابقة الذكر معنى لا بد من حذف السمة (+ جهوان مفترس) والتركيز على سمة (+ الشجاعة) الجامعة بين «الأسد» و«الإيمان المحارب»، حسب المرجعية الثقافية للقارئ المؤول. وهذا ما تبرزه الخطاطة الآتية:



إذا كان هذا الجزء المشترك بين الطرفين، ضرورياً، من أجل رفع المناظرة الدلالية، وتأسيس تطابق بين عنصرين متباينين من حيث الجنس، فإن الجزء غير المشترك، لا يقل عنه أهمية في خلق أصالة الصورة وجديتها، وتفهم استراتيجيتها نفي الانزياح عبر الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني. فالاستعارة، إذًا، تعتمد على تطابق حقيقي، يتمثل في السمة المشتركة بين المستعار منه والمستعار له، من أجل بناء تطابق مطلق بينهما. وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية<sup>(28)</sup>:



وبناء على ذلك يمكن وصف العملية الاستعارية فيما يأتي<sup>(29)</sup>:

كلمة انطلاق ← نقطة اشتراك ← كلمة الوصول

وجدير بالذكر، أن نقطة الاشتراك، التي تشكل دعامة رئيسية في تحقيق التطابق بين الطرفين افتراضية أو عقلية، ولا تحضر في الخطاب أبداً، حسب «جماعة مو». وتكون إما فهماً قسماً محدداً أو تقاطعاً سيمياً حسب وجهة النظر المتبناة<sup>(30)</sup>.

وتقطيع الاستعارة، على هذا النحو، يدل على أنها نتاج مجازين مرسلين، حيث نقطة الاشتراك تعد مجازاً مرسلًا لكلمة الانطلاق، وكلمة الوصول تعد مجازاً مرسلًا لنقطة الاشتراك<sup>(31)</sup>.

ويُفسر «لوفرين» هذه العملية بقوله: «تظهر الاستعارة بالنسبة لـ [جماعة مو]، كأنها حصيلة مجازين مرسلين. واتخاذ نموذج سيمع لنا بأن نفهم جيداً طريقتهم في تحليل هذه الإوالات. فإذا ما تحولت وشجرة القضبان، استعارياً إلى «فتاة شابة» تكون حصلنا على استعارة، بواسطة مجاز

الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى شيء طري، ومن ثم بواسطة مجاز كلية متميز يضع الشيء «الطري» مكان «قناة شابة»<sup>(32)</sup>.

لكن هل يمكن تشكيل استعارة انطلاقاً من توليف حر بين مجازين مرسلين بفض النظر عن نوعهما؟ أي أكان مجازين مرسلين مخصصين particularisante أم مجازين مرسلين معممين généralisantes. إن الجواب بالنفي، لأن المجاز المرسل يفهر مستوى الأطراف، ولذلك نضطر إلى توليف مجاز مرسل معمم ومجاز مرسل مخصص، إذا أردنا أن تتمتع كلمة الانطلاق وكلمة الوصول بدرجة العمومية نفسها، كما هي القاعدة بالنسبة إلى الاستعارة، ومن ثم، لم يتبق إلا إمكانيتان الثتان هما (مجاز مرسل معمم + مجاز مرسل مخصص) و(مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم).

وبناء على ذلك، تكون الاستعارة عند جماعة مؤهلين حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة متكاملة وعكسية، ويحددان نقطة التقاء بينهما، تكون مجازاً مرسلًا بالنسبة للطرفين معاً.

ولفهم هذه العملية أكثر، لابد من تصور مسارين اثنين يعتمد عليهما الذهن البشري في تفكيك الأشياء والموضوعات، مسارك يفكك الموضوع حسب علاقة الأصل بالفرع، ومسار آخر حسب علاقة الجنس بالنوع. فالشجرة مثلاً قابلة للتفكيك إلى مكوناتها الجزئية الآتية: الجذور، الجذوع، الفصوص، الأوراق...<sup>(33)</sup>. وذلك، دون أن يشكل أي جزء لوحده، من الناحية المنطقية، مفهوم الشجرة، لأن العلاقة هي علاقة فروع بأصل. كما أن الشجرة هي نوع ينضوي ضمن جنس الأشجار المتكون من أنواع أخرى من الأشجار، كالحور والبلوط، والصنصناف، والصنوبر، ومن ثم تكون العلاقة عندئذ علاقة نوع بجنس.

وقد أوضح أمبرتو إيكو Umberto Eco هذين النمطين من التفكيك على الشكل الآتي:



وهكذا نكون أمام نمطين من التفكير: تفكير مفهومي و *décomposition conceptuelle* تقوم فيه الاستمارة على السمات المشتركة بين الطرفين. وتفكير مرجعي *décomposition référentielle* تقوم فيه الاستمارة على الأجزاء المشتركة بين الطرفين. ومن ثم، فإن التركيبين الممكنين هما<sup>(34)</sup>:

(مجاز مرسل مُعَمِّم + مجاز مرسل مُخَصِّص)  $\Sigma$  و (مجاز مرسل مُخَصِّص + مجاز مرسل معمم)  $\pi$ ، وبذلك نحصل على أربعة مجازات قاعدية هي:

1 - مجاز مرسل مُعَمِّم مفهومي، حيث يقوم على حذف السمات.

2 - مجاز مرسل مُخَصِّص مرجعي، يقوم على حذف أجزاء الشيء.

3 - مجاز مرسل مُخَصِّص مفهومي، يقوم على زيادة السمات.

4 - مجاز مرسل مُعَمِّم مرجعي، يقوم على زيادة الأجزاء.

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي<sup>(35)</sup>:

المعاملات	التفكير المرجعي $\pi$	التفكير المفهومي $\Sigma$
الزيادة	مجاز مرسل معمم مرجعي	مجاز مرسل مُخَصِّص مفهومي
الحذف	مجاز مرسل مُخَصِّص مرجعي	مجاز مرسل معمم مفهومي

فالاستعارة، بهذا المعنى، مجاز مركب من مجازين مرسلين متكاملين، ويعملان بطريقة عكسية ويحددان نقطة التقاء بين درجة معطاة ودرجة مبنية<sup>(36)</sup>.

وقد قدمت جماعة مو، الإمكانيات المختلفة لبناء الاستعارة من خلال الجدول الآتي<sup>(37)</sup>:

الخطاطة العامة هي	كلمة الانطلاق	نقطة الاشتراك	كلمة الوصول
أ- (مجاز معمم + مجاز مرسل مخصص) $\Sigma$ استعارة ممكنة	شجرة البتولة ←	لينة ←	هتاة ←
ب- (مجاز مخصص + مجاز مرسل معمم) $\pi$ استعارة غير ممكنة	يد ←	إنسان ←	رأس ←
ج- (مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم) $\Sigma$ استعارة غير ممكنة	غصن ←	شجرة البتولة ←	لينة ←
د- (مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم) $\pi$ استعارة ممكنة	مركب ←	أشعة ←	أرملة ←

يبدو من خلال قراءة الأمثلة في الجدول ، أن الاستعارة في المثال (ب) غير ممكنة.

لأن الطرفين غير مفكرين، إنهما حاضران في نقطة الاشتراك فقط. دون أن يشكل هذا الحضور نقطة التقاء حقيقية ومقنعة. أما في المثال (ج) فـ

تتعايش سمتان في حالة نموذجية هي: شجرة البتولة، إلا أن هذا الحضور في الشيء نفسه ليس التقاءً واشتراكاً، إذ إن الالتقاء الحقيقي يفترض وجود سمة متشابهة في مفردتين مختلفتين كما هو الحال في المثال (أ) أو جزءه متشابه بين كيانين مختلفين كما هو الحال في المثال (د)<sup>(38)</sup>.

وعلاوة على ذلك كله، فقد مكن التفكير المفهومي، والتفكير المرجعي، جماعة مؤهلجيكية من التمييز بين نوعين من الاستعارة هما<sup>(39)</sup>:

1 - الاستعارة المفهومية: *Métaphore Conceptuelle* وهي دلالية محضة تقوم على حذف السمات وزيادتها.

2 - والاستعارة المرجعية: *Métaphore référentielle*، وهي مادية محضة، تقوم على حذف الأجزاء وزيادتها.

كما أشارت جماعة مؤهلجيكية إلى نوع آخر من الاستعارات، أطلقت عليه اسم الاستعارة المصححة<sup>(40)</sup> *Métaphore corrigée*، حيث يقوم الكاتب أو الشاعر بخلق تشاكل دلالي منسجم غير تصحيح استعارته بواسطة مجاز مرسل يعتمد على الجزء غير المشترك بين الطرفين أو على استعارة أخرى، لأن الادعاء بتطابق واتحاد مجموعتين من السمات تنتمي إلى مجالين متباينين، انطلاقاً من وجه الشبه الذي يجمعهما، بعد تبريراً غير كاف بالنسبة للمتلقى، ولذلك يضطر المبدع إلى تصحيح استعارته كما هو الحال في قول باسكال *Pascale*: «ما الإنسان إلا قصبة الأكثر ضعفاً في الطبيعة، لكنها قصبة مفكرة»، إذ نجد أن عبارة «إلا» تعيد الاستعارة، وتجعلنا ننظر إليها بصفتها مجازاً مرسلأً اعتماداً على وجه الشبه «الضعف» إلا أن الجملة الاستدراكية «لكنها» تأتي لتقدم لنا «التفكير» بوصفه مجازاً مرسلأً معممأً بالنسبة إلى «الإنسان» ليضطلع بوظيفة التصحيح. وكما لو أن الأمر يحتاج إلى إقامة الحجة والدليل. وهذا ما يبينه الرسم الآتي:



## خلاصات ونتائج:

لقد استفادت جماعة مو في مقاربتها للاستعارة من التحليل البنيوي للدلالة، وقدمت تعريفاً جديداً للاستعارة لم نعهده من قبل، هو أن الاستعارة هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة عكسية وتكاملية. ومن ثم لم تمد الاستعارة تشبيهاً مختصراً أو ضمناً، بل لم تعد نقلاً بالمفهوم الكامل لمعنى النقل، لأنها تقوم بتمثيل مضمون الكلمة فقط، وليس بتغييره تغييراً شاملاً.

ومع ذلك، فإن تحليل جماعة مو البلجيكية للاستعارة، لا يتجاوز الطرح الاستبدالي للاستعارة ذي الأصول الأرسطية، ويقتصر على تقديم وصف جديد لعملية الاستبدال التي تتم في مستويات لا تظهر على سطح الخطاب discours، والمتمثلة في السمات التي هي بالنسبة للمدلول، كصفة السمات المميزة إلى الدال.

وبعبارة أكثر تحديداً، إن الاستبدال في الاستعارة، حسب جماعة مو، لا يقع بين المضمون الدلالي للكلمات وإنما بين بعض سماتها les sèmes.

ومع ذلك، فإن جماعة مو لم تسلم من النقد، وذلك نتيجة قصور التحليل البنيوي للدلالة على الإحاطة بجميع السمات الدلالية دون الاستعانة الموسوعية والثقافية. وبناء على ذلك، لاحظ نيكلاس ريفيت Nicolas Ruvvet أن جماعة مو تمزج بين السمة الدلالية وغيرها. يقول:

«لقد قيل في بلاغة عامة Rhétorique générale بأن شجرة البتولا استعارة ممكنة للعادة، إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركة Boules هي التثني Flexible، هذا مع أن العادة تتحدد، من وجهة نظر دلالية محضة، بالسمات الآتية، «كائن إنساني»، «جنس مؤنث»، «غير متزوج»، ويمكن أن يضاف «شباب». أما عن شجرة البتولا، فليس واضحاً ما إذا كان لهذا «الحد» تمثيل دلالي ما. ليس واضحاً، بالنسبة لي، مثلاً، ما إذا كانت الجملة «إن البتولا شجرة قابلة للتحليل» إن كونا البتولا شجرة المناطق الباردة والمعتدلة



ذات قشرة بيضاء، «فضية الأغصان»... فهو شيء يفضح ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط encyclopédie. إنني أزعج أن التثني flexible لا يمثل بتلاتاً في التمثيل الدلالي للفائدة ولا البتولة»<sup>(41)</sup>.

وهكذا يبدو أن الوصف البنيوي للاستعارة لم يكتف بذاته، وأبان عن افتقاره في تفسير الاستعارة إلى مآلف موسوعية لها علاقة بالثقافة ورؤية المؤول للمحيط والأشياء، ومقاصد المرسل والمتلقي، وهو ما أفسح المجال للمقاربة التداولية للاستعارة على يد جون سوارل John R. Searle ضمن كتابه «المعنى والعبارة»<sup>(42)</sup> وج. كليبر G. Kleiber في مقال له بعنوان «تداولية الاستعارة»<sup>(43)</sup>.

كما أنه من المفارقة أن تدعي جماعة مؤهلين أنها تقوم بإنجاز بلاغة عامة في حين أنها اختزلت البلاغة في المحسنات Les Figures التي تعد جزءاً فقط من البلاغة الأرسطية التي تشمل البحث والنظم.

وعلاوة على ذلك كله، فإن ادعاء «جماعة مؤهلين» بإنجاز بلاغة عامة فيه كثير من المبالغة، ذلك أنها اختزلت الإمبراطورية الشاسعة للبلاغة الإغريقية في الأسلوب، وبخاصة في المحسنات Les Figures، وفتتتها، من وجهة التحليل البنيوي، إلى وحدات ذرية صغرى لا تظهر على سطح الخطاب. وهي بهذا أعادت إنتاج البلاغة القديمة في حلة جديدة تتميز بدرجة عالية من التقنية القائمة على المعطيات اللسانية والأسلوبية.

## الهوامش

1) جماعة مؤهلجية تمثل حركة مركز الدراسات الشعرية، بجامعة ليل، ومن أعضائها: جاك ديويو، وفرانسيس إدلين، وجان ماري كلينكنبر، وفيليب مانكيت، وفرانسوا بير، وهادلين ترينون.

2) Jaques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire et hadelin Triron A. J. A. J. Greimas, sémantique structurale, paris, coll, formes sémiotiques, ed Puf, 1966, p. 24.

3) A. J. Greimas/ J. courtés, sémantique, dictionnaire raisonné de la théorie du langue-linguistique - Greimas, du sens, coll Poétique, seuil, 1970, p. 40.

4) Greimas, du sens, coll. Poétique, seuil, 1970, p. 40.

5) Greimas, du sens, op. Cit., p 47.

6) Greimas/ courtés, op. Cit., p 332.

7) Ibid. 334.

8) Greimas, Sémantique..., op. Cit, p. 44.

9) Greimas, Sémantique..., p. 103.

10) Greimas/ Courtés, op. cit, p. 334.

11) Courtés, Introduction à la sémiotique narrative, coll. Langue Linguistique - communication Hachette université, paris, 1967, p. 49.

12) Greimas, Sémantique..., op, Cit., pp. 43-48.

13) Ibid., 45.

14) Ibid, op., cit., p 51.

15) Courtés, Op. Cit., p. 52.

16) Ibid, Op., Cit., p 52.

17) Ibid, p. 52.

18) Groupe u, Rhétorique Générale, paris, éd du seuil, coll., points 1982, p 30-31.

- 19) Ibid, p. 34.
- 20) Ibid, p. 34.
- 21) Ibid, p. 34.
- 22) Ibid, p. 34 et 92.
- 23) Ibid, p. 93.
- 24) Ibid, p. 94.
- 25) Groupe u, Rhétorique Générale, p 106.
- 26) ميشال لوفرين: الاستعارة والمجاز المرسل، ص 35.
- 27) (35) نفسه :
- 28) Rhétorique Générale, p. 107.
- 29) Rhétorique Générale, p. 108.
- 30) Ibid, p.108.
- 31) Ibid, p.108.
- 32) لوفرين، مرجع مذكور، ص 34، 35.
- 33) Rhétorique Générale, p. 108.
- 34) Ibid, p.108.
- 35) Groupe u, Miroirs Rhétorique, in Poétique, n° 29. Seuil février 1977, p. 5.
- 36) Ibid, p.5.
- 37) Rhétorique Générale, p. 109.
- 38) Ibid, p.109.
- 39) Rhétorique Générale, p. 109.
- 40) Ibid, p.109, 110.
- 41) Nicolas Ruwet "synechdoque et métonymis" in poétique n°23 seuil 1975, p. 372-373.
- 42) John R. Searle, sens et expression, ed. Minuit, Paris, 1979.
- 43) G. Kleiber "la pragmatique de la métaphore" in recherche pragma-sémantique, éd., Klincksiedk.

البطل التراجيدي

العبدني

ARCHIVE

لطيفة عليوي

إن تطور الفكر الدرامي رهين بتطور الثقافات المختلفة، ويتطور النظرة العامة للحياة وبالتيارات الفكرية التي اتخذت أشكالها المختلفة نتيجة لتطور المجتمع وقيمه الإنسانية والدينية والاجتماعية والأخلاقية، ويسبب تطور قيمة الإنسان نفسه كفرد بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه. كل ذلك ترك بصماته على الدراما منذ نشأتها حتى يومنا هذا. وعندما تحددت قدرة الإنسان في ضوء النظريات والاكتشافات العلمية، بدأ الإنسان يعرف حدوده وأصبحت بطولته تختلف عن البطولة الأسطورية القديمة، ولم يعد من الممكن تقديم أبطال فوق مستوى الحياة العادية، لأنه كما يقول جان ماري دوميناك (Jean-Marie Dominak) «لا يمكن أن يقدم المسرح الحديث، أبشراً كباراً لأننا لن نصدقهم أبداً»<sup>(1)</sup>.

لقد أنزلت الدراما الحديثة الأبطال من عالم القياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين، فاقتربت الدراما من هذه الشخصيات لتفوس في أعماق الإنسان، فبعدت كل البعد عن الرموز ولامست الحياة الواقعية. وبذلك أصبحت مرآة عاكسة لما حولها من مشكلات وشخصيات. وتمّ عرضهم بطريقة تخلو من أية بطولة خارقة بل إنهم يعيشون عن هذه البطولة الإنسانية التي هي طاقة البشر، البطولة التي تتحقق في تمتعهم بحريتهم وفرديتهم.

أخذت الدراما الحديثة تعالج مشكلة الإنسان العادي باعتباره القوة المكونة للمجتمع الذي يعيش فيه. ويمكن أن نفهم هذا الاختلاف باختلاف الروح العامة التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني عن المجتمع المعاصر. فالإنسان اليوناني كان يفهم تبعاً لوضعه الاجتماعي وحسب طبقته، فشكّل رمزاً لكونه شخصية عظيمة ونبيلة وأنّ لرفعته مغزى، إلا أن هذه النظرة تراجعت عند الإنسان الحديث لتحل محلها اعتبارات أخرى علمية وعملية،

كما تراجعت أنواع الصراعات التي كانت بين الواجب والرغبة والأخلاق والقانون كي يفسح المجال لصراع من نوع جديد، صراع الإنسان ضد قوانين الطب والتاريخ والاقتصاد والوراثة، صراع لا يحوز فيه البطل الدرامي على الإعجاب بسبب قوته ونبله، بل بسبب عظمته في الهزيمة.

وتكمن الأسباب العميقة للمداء للبطل في تعفن التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية ذاتها وفي عدم الثقة بالإنسان، وليس في غياب المثل العليا وحدها بل وفي غياب الأفكار أيضاً<sup>(2)</sup>.

## 1 - البطل العدمي:

لقد حركت الحرب العالمية الثانية كوامن فلسفية للاحتجاج على النظام الاجتماعي. ولا غرابة فقد كانت هزة عنيفة انهارت بسببها سائر الحقائق الموهومة، ولم تشمخ سوى حقيقة واحدة وهي الموت مما أدى إلى ازدهار الفلسفات المتشائمة وإلى ميل الشباب الأوروبي إلى العدمية، كما دفعت الحرب الثانية كتاب مسرح العبيث إلى إعادة النظر في كل الأنظمة والعلاقات العائلية. وغدت هذه الأركان الاجتماعية قديماً يعد من الحرية الفردية للإنسان في نظرهم، مما أدى إلى تشديدهم على عزلة الإنسان داخل العالم ومواجهته للموت الذي يتربص به كل لحظة وحيداً من غير مد ولا سند.

لقد عبّر «البهر كامو» من خلال أسطورة «سيزيف» عن ورطة الإنسان الحديث، وأن تفسير العالم بمعايير عقلية منطقية يمكن أن يبعث الألفة. أما في عالم انتفت منه كل المعايير فإن الإنسان يحس فيه بفريته وانسلاخه، هذا الإحساس بالقلق نحو الوجود هو موضوع مسرحيات «صمويل بيكيت» (Samuel Beckett) و«يوجين يونيسكو» (Eugène Ionesco) و«أرثور آدموف» (Artur Adamov) وغيرهم من كتاب مسرح العبيث.

ينزع أبطال مسرح العبيث إلى الشعور باللامعنى الكامل للوجود الإنساني، فلا غرابة إذاً أن يتحدث «يونسكو» عن مسرحية «المغنية الصلحاء» (la cantatrice chauve) على أنها ضد المسرح: L'anti-théâtre. ويمكن أن يقال نفس الشيء عن كل مسرح العبيث في فرنسا، لأنه مسرح يزدري عمداً الأوضاع والنزعة الإنسانية، ويبرز خاصية العدم في كل نواحي الوجود.

لقد تولد المسرح الحديث عن الأحداث السياسية التي عرفت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكذا عن تآزم الأوضاع في عالمنا الراهن، وكل المفكرات التي حققها علم النفس في محاولة استكشاف الإنسان، ومعالجة قضاياها والوقوف على مفائق عقله الباطني، بالإضافة إلى الاتجاهات التي سادت أفق الإبداع الدرامي. وبإمكاننا القول إن المسرح التقليدي بأنواعه قد تناول في البداية قضية الإنسان في الكون وفي علاقته مع أسرار الحياة وظواهر القوى التي تسمو في الأرض، ثم في علاقته مع المجتمع وما يتحرك في ثيابه من أنماط بشرية وما تقوم به من صراعات.

أما اليوم فقد انكب المسرح على تقديم الإنسان في علاقته مع نفسه وما تتطوي عليه هذه النفس من مطامح وتطلعات وانتكاسات حيث تصلح الكتاب الدراميون ببيدولوجيات ونظريات فلسفية جديدة، وأعادوا النظر في قضية الإنسان ثم تناولوها بأشكال أخرى تأخذ الرهض كشعار، أي أنها ترهض المنطق واللغة الخالصة. وتحرص على الغوص في أعماق النفس لتحديد المواقف المستمرة وتقل مكنوناتها وما يحرك أليافها من ظواهر متسلطة كالمزلة والحرية والموت، ومن هنا أصبح الشكل يطابق الغموض كما أصبح المطلق محسوساً رمزياً ومرثياً<sup>(3)</sup>.

لم يمد مسرح العبيث يهتيم بمشكلات سلوكية أو أخلاقية، ولم يمد يهدف إلى عرض مصائر الشخصيات وإنما أصبح يكتفي بإعطاء صورة حتمية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود<sup>(4)</sup>.

لقد هاجم مسرح العبي يقينيات القيم والميأس، وهدف إلى هز جمهوره وإيقاظه من ما هو عليه من رضا واسترخاء ومقابلته وجهاً لوجه بوقائع الوضع الإنساني. فقد كشفت الحرب العالمية الثانية عن انحطاط القيم والأخلاق والدين، حيث تلاشى منطق الأشياء ليحل محله منطق العبي، بل الحديث نفسه وهو جامع الصلات بين الناس، قد تراكم في لغو غائب فاقد للدلالة وضائع الأثر وعديم الجدوى<sup>(5)</sup>. فاصطدم الإنسان باللامعنى واللامعقول، حيث استسلم سواء قبل أم رفض<sup>(6)</sup>. لذلك جعل مسرح العبي الإنسان في مواجهة الوجودية الإنسانية كما هي حقيقة لتحريره من الأوهام التي تؤدي به حتماً إلى أن يكون دوماً غير متكيف وخائب الظن<sup>(7)</sup>.

إن السلبية والعزلة والفراغ هي الأركان الأساسية للمعديمية الميتافيزيقية، ولهذا فبطل هذا المسرح ليس فقط بطلاً مزقاً بشكل دائم، ولكنه بطل يتصارع مع أقننته. **بهذه الطريقة** غير المباشرة انتعشت أهمية التأسوي التي اعتقدنا إبعادها على مسرح غير عظيم. حيث لا تتحمل الشخصية قدراً آخر باستثناء قدر الزمن، وليست مسؤولة عن أخطاء أخرى إلا لكونها ولدت، وعقابها لا يتم باختطافها من طرف الموت، بل بعدم قدرتها على العيش<sup>(8)</sup>.

## 2 - مسؤولية البطل في المسرح الحديث:

### 1-2 - حرية البطل في تقرير المصير:

لقد ظهرت الوجودية في القرن العشرين، كسرخة للإنسان في وجه المبودية والطفهان وكفاحه من أجل التحرر والخلاص، إنها تمرد على القضاء والقدر وانصهار للإنسان من مصيره، كما أنها دعوة لكل فرد أن يكون مستقلاً بذاته.

إن انتهاء عهد الأباطرة والقيصرية يفسح أبواب الحرية على



مصراعها لتصبح قيمة إنسانية في المسرح الحديث، إذ كانت «لجان بول سارتر» (Jean Paul Sartre) قضية وجودية. فحسب «سارتر» ليست الحرية صفة أو خاصية مضافة إلى طبيعته، بل إنها خاصية الوجود، وهذا ما قاله «أورست» بطل مسرحية «الذباب» لسارتر في حوار مع «جويتير»:

«جويتير: ألسنت ملكك أيتها الدودة؟ من خلقك إذا؟

أورست: أنت، ولكن كان ينبغي أن لا تخلقني حرّاً.

جويتير: لقد وهبتك الحرية لتخدمني.

أورست: ربما، ولكنها انقلبت عليك ولا نستطيع، بعد شيئاً، لا أنت ولا أنا.

جويتير: وأخيراً هذا هو المنز.

أورست: لست أعترض.

جويتير: حقاً؟ هل تدرك أنها تشبه الاعتذار كل الشبه تلك الحرية التي تدعي أنك عبد لها؟

أورست: لست السيد ولا العبد، يا جويتير، إنني حريتي! فأنت لم تكذ تخلقني حتى أصبحت لا أخصك<sup>(9)</sup>.

إن «أورست» يعلم أن ما يحدد جوهر الإنسان ويحقق ذاته، إنما هي الحرية ولا شيء غيرها.

وبهذا يعطي «سارتر» لبطله سلطة التحكم في مصيره ويسلمه زمام تحديد مساره معلناً بذلك نهاية تدخل القوة وسيطرتها، وتحقيق حرية شاملة يختار على ضوئها الإنسان مصيره، ويكون بذلك مسؤولاً عن أفعاله لأنه هو من اختارها. بهذا المعنى يكون المسرح الحديث قد فصل في مسألة القدر ونفى عن الرموز قوتها وتدخلها، وأصبح الفرد مسؤولاً عن اختياره.

فالوجودية فلمسة إنسانية ترد للإنسان القدرة على تقرير مصيره بمحض إرادته «فهو رب أفعاله التي يأتيها باختياره، ومن ثم كانت قدرته على

التحرر من القيم المريضة وتطلعه إلى مثل أعلى ينشده<sup>(10)</sup>. والدراما هي عرض لممارسة الإنسان لإرادته في صراعه مع نفسه أو مع آخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به، لذلك يعترف «سارتر» أنه من خلال حرية الإنسان اللامقولة يتحقق رفضه، وهو عندما يقول (لا) يتحول إلى كائن بطولي ينبثق العدم من داخله، فالوجود في رأي «سارتر» ينبثق من العدم، وما المذاب والسأم اللذان يمانى منهما أبطاله إلا مطالبة بنوع جديد من الكائنات البشرية القادرة على الإرادة والاختيار<sup>(11)</sup>.

## 2-2 التأويل الميتافيزيقي لمسؤولية البطل:

لقد انتهى الشعور القديم بالقدر والإيمان بقوة خارقة للطبيعة ولم يعد يلائم الفكر الحديث، وحل الملم وتفسير الحقائق محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق الطبيعة البشرية، وقد لعب مفهوم المسؤولية دوراً هاماً في التأويلات الميتافيزيقية للتراجيديا، فحسب الفلمسفات أخذت علاقة التراجيديا بمسؤولية معاني مختلفة، فبالنسبة لأرسطو، يبدو أن الخطأ المقصود يتعلق على الأقل بضملاً مادي وأخلاقي أيضاً، والمكس بالنسبة لشوبنهاور (Schopenhauer) الذي يرى أن الأمر يتعلق بمسؤولية وجودية، فالبطل التراجيدي يكفر عن جرم الوجودية نفسه<sup>(12)</sup>، ونجدد يشكو «كالدورن» (Calderon) على جرأته حيث قال: «الجرم الكبير لدى الإنسان، هو ولادته»<sup>(13)</sup>، وهذا ما عبر عنه «بول ريكور» (Paul Ricoeur) أيضاً بقوله «يسقط البطل في الخطأ، كما يسقط في الوجود، إنه يولد مذنباً»<sup>(14)</sup>.

وعولجت المسألة أيضاً بكثير من البقة من طرف هيجل (hegel) الذي أوضح أن الخطأ المأساوي يرتبط بصراعات قيم حيث توجد التراجيديا بتعارض جهتين مبدئياً هما على صواب على السواء، ولكتهما في الوقت نفسه مذنبان باعتبار أحدهما يعارب الآخر، والألم المأساوي الحقيقي يولد من كون البطل لا يمكنه الانسحاب من فعلهما المشروع في ذاته، ومذنّب معاً بسبب الصراعات التي يثيرها.

ويقول «جان بوتيهرو» (Jean Bettéro) إن الإنسان منذ أن عرفناه وهو مجبول مثقل بالأحزان، وذلك قطعاً بسبب خطئه وليس بإرادة خالقه، أو نتيجة الظروف التي أفرزته. ويرتكز هذا الخطأ أولاً في عدم الخضوع والفرور، والمخاللة في الإرادة لتجاوز وضعيته الطبيعية الموجودة في أصول كل ثورة ضد الوضع القائم، هذا الخطأ سبب كل الآلام يمود إلى أصول جنسنا نفسه.

إن التوضيح قد يبدو قاسياً، وغير محتمل عند معرفتنا أن الإنسان هو المسؤول الوحيد عن آلامه الشخصية، إنه لا يكف عن الفوص في المصائب والهأس، كما لو الصق بطبيعته إرث قديم من النقائص وميل إلى الخطأ يفريه دائماً دون أن يستطیع إيجاد علاج في نفسه لهذه الطريقة من الضعف المجبول عليها. لقد خلق الإنسان سيئاً، ولكن البشر هم من هتسوا عن كل أنواع الفساد<sup>(15)</sup>.

إن الوضعية المأساوية للإنسان لا تزيل المسؤولية عنه، فأحياناً يبدو مذعناً للقدر، لأن عليه أن يتحمل قدره من المسؤولية، ولكن كثيراً من المجهودات المحمودة مكروهة، وتبوء بالفشل وحده الإله يعلم لماذا<sup>(16)</sup>.

ويمكن إرجاع الخاصية الميتافيزيقية الأولى للسقطة التراجيدية التي يتخبط فيها كل أبطال المسرح منذ الإغريق وحتى العصر الحاضر إلى مفهوم التضارب والتناقض، حيث توجد ثلاث مراحل تؤدي إلى هذا المفهوم، كل واحدة أعمق من الأخرى، وهي:

♦ المرحلة الأولى: وفيها يتم الكشف عن خاصية العقبة المنهية للفشل الذي فرض على الإنسان لهكتشف أنه غير قادر على إيجاد حل لقهر الحواجز المنتصبة أمامه، ويتعلق الأمر بإعادة النظر في معتقداته خاصة الإيمان بالانتصار.

♦ المرحلة الثانية: وهي مرحلة وعي الإنسان بخاصية تعذر إصلاح هذا الفشل، وأنه فشل غير قابل للتويض.

♦ المرحلة الثالثة: وتأتي كنتيجة للمرحلتين السابقتين، ففضّل الإنسان أمام الفضل كمفهوم يعني فضلاً عالياً وشاملاً، وقد وسم الإنسان بهذا الإحساس بشكل دائم وثابت<sup>(17)</sup>.

إن الوضع المأساوي يمد منبع كل القوى وكل التعالي، ولن يكون القدر مأساوياً إلا حينما يكون هذا التعالي في فعل الناس الذين هم كائنات حرة. فمأساوية «أوديب» مثلاً تكمن في كونه كائن حر، ولم يكن يعلم نتائج أفعاله، بمعنى آخر، ليس هناك بعد مأساوي إلا في عالم الكائنات الحرة أو تظن نفسها حرة.

لقد عبر البطل المأساوي بشكل عنيف عن إحساسه بذنب لم يرتكبه، لذلك غالباً ما يرجعه إلى الاستبداد كلما أراد التخلص منه. حيث يحاول البطل فرض حريته من خلال الصراع الذي يتجاوزه وبالتالي يفرض وجوده. يقول «ميكال دو أو نامونو» (Miguel de Unamuno): «بما أننا لا نعيش إلا في التناقضات وبالتناقضات، فإن الحياة تراجيديا، والتراجيديا صراع دائم دون انتصار أو أمل في النصر، إنها تناقض»<sup>(18)</sup>. كما أنها لا تهتم بالمعادلة الإنسانية، بل تمرض تكفيراً عن الذنب الأصلي<sup>(19)</sup> وهو ذنب الوجود. لذلك يجب أن نتهم ... عن سبب الحياة لا عن سبب الموت<sup>(20)</sup>.

إن المنطلقات الفكرية لبطل مسرح الميث وخاصة مسرح يونسكو يمكن تلخيصها في العدمية الميتافيزيقية التي تدرس ظاهرة الإنسان دراسة ذاتية بمهدة عن كل موضوعية، فهي تتجاوز الحواجز المادية للوجود البشري بانتزاعها هذه الحواجز وعرض هذا الوجود عرضاً سلبياً عارياً، أي وضع الإنسان أمام مصيره بصفته كائناً هزئياً<sup>(21)</sup>.

يعد مسرح «بيكيت» مسرحاً مأساوياً لأن الوضعية الاجتماعية بأكملها هي ما يشكل أساس اللعب عنده وليس إنسان مجتمع ما. إن مسرح «بيكيت» يتجه نحو التراجيديا وخاصة في مسرحية «في انتظار غودو» والأيام السعيدة، حيث يترجم اضطراب اللغة خلق الكائن ويعيد السؤال نفسه

للظهور: لماذا هذا العذاب دون منته؟ لماذا هذا الاتهام دون جريمة؟ بطل «بيكيت» لا يستطيع أن يتعرف على نفسه ولا يستطيع تحمل ذلك، فيقترح مسؤولاً قد يكون هو «Godot» المنتظر.

والإحساس المأساوي بالحياة هو إحساس بغياب البطل، لذلك تظهر صورة «غودو» بمعنى الخلاص كخاصية لصورة الرمز أو البطل الأسطوري في قهيمته الإصلاحية<sup>(22)</sup>. ويأتي الشعور بمأساوية بطلي مسرحية «في انتظار» «غودو» لبيكيت «من خلال حوارهما التالي:

«فلاديمير: لماذا؟ إذا ندمنا؟

استراغون: لماذا؟

فلاديمير: حسناً... لسنا في حاجة للدخول في التفاصيل.

استراغون: بكوننا قد ولدنا»<sup>(23)</sup>.

إن الإحساس بالإثم في بداية المسرحية يدل على شقاء وتعاسة «فلاديمير» و«استراغون»، فالعيش عذاب وعقاب بالنسبة لهما، ولكن السؤال المطروح هو: ما هي الكارثة المفاجئة التي أدخلت الإنسان في هذه الحالة غير المحددة للقلق التي نراها فيها؟ هل بدأ الشقاء في اليوم الذي وعى «فلاديمير» و«استراغون» بميشة الحياة؟

لقد أثرت المشكلة ولكن لا ندري أي حل يمكن أن يكون صحيحاً، هالتاويلات كثيرة، وكل يفهم مجيء غودو حسب آماله، المهم هو أن غودو هو الحل، وهو ما يشكل خلاصاً. قد يكون غودو رمزاً للموت التي تحقيق بالإنسان، وكونه يعي الحقيقة فإن حياته تجرّت من معناها، بما أن مآله هو الموت. وقد يكون هو الله، والانتظار هو انتظار لتدخله للحد من التعاسة التي يتخبط فيها الإنسان. فكل شيء يمر كما لو أن الله بعد أن خلق العالم أعطى للإنسان شكلاً من التفكير إذ لا يمكنه أن يفهم أبداً العالم، فأنواع التفكير الإنساني ليست كذلك التي للإله<sup>(24)</sup>.

قد تكون الإجابة هي مسرحية نهاية اللعبة (Fin de Partie)<sup>(25)</sup> «لبيكت» نفسه، والتي يراها هي الموت. ذلك أن المسرحية بأكملها جو مليء بتوقعات الموت والانحلال والتفكك، «فكوف» (Clov) بطل هذه المسرحية يطلب له أن يتصور نفسه وقد فارق الحياة، وقد أخذت جثته بالتفسيخ وأخذت رائحة النتن تفوح منه ويرى أنه لابد له من التفسيخ إن عاجلاً أو آجلاً. إلا أن صاحبه يجده متمسكاً وهو لم يزل على قهد الحياة، فليس الأحياء إلا أمواتاً وإن حسبوا أنهم أحياء.

تمكس كلا المسرحيتين نظرة «بيكت» للعالم ولما له وللأجنوى من الميخ فيه لذلك صوّر شخصياته شخصيات هزلية تتماشى مع هزلية هذا العالم.

وقد داب مسرح «بيكت» إلى فرز البطل عن وجوده لكي يمرضه عارياً كما هو في مخاضه وولادته ووجوده الأجوف وانتظاره المرعب، وموته كحل وحيد لمعضلة وجوده. ذلك أنه لا فائدة من الصراع. فالإنسان لا يتغير كما لا يتغير الشيء الجوهرى فيه.

يقول «ديروفسكي»: لقد اتخذت المأساوية طابعاً مهتافيزيقياً ارتبط بالطريقة التي تأتي بها الأحداث، والتي يدرك بها الإنسان وجوده وعلاقته مع الآخرين ومع نفسه ومع...<sup>(26)</sup>. ويمكن توضيح هذه العلاقة بشكل كبير من خلال الحديث عن خصائص بطل مسرح العبي. فكيف تحقق ذلك؟

### 3 - خصائص بطل مسرح العبي:

#### 1-1 لغة البطل في مسرح العبي:

تعتبر اللغة إحدى الموضوعات الأساسية التي شغلت رواد مسرح العبي خاصة يونسكو، فإذا كان مسرح العبي يعتمد لغة الحديث في معالجة موضوع الشرط الإنساني، فذلك ناتج عن رغبته في تخلص اللغة الأدبية من الزخرفة

والأسلوب النبيل والصالونية. إنه يرفض كل الأنماط القديمة للحياة وكذا الميراث الأسلوبي السائد. وإذا حصل ولجأ مسرح العيث إلى اللغة القديمة فإن هدفه الأساسي هو تجهير هذه اللغة المعيبة من الداخل.

فقد استعمل يونسكو اللغة في أولى مسرحياته «المغنية الصلحاء» استملاً هسياً. ففكرة هذه المسرحية تقوم على أن اللغة فقدت وظيفة التواصل وأصبح الناس حين يخاطب بعضهم بعضاً لا يشعرون بالصلة أو التفاهم أو أن بينهم إحساساً مشتركاً أو عاطفة متبادلة وإنما تحولت الملاقات إلى آلهة رهيبة. فإذا تحدث واحد إلى آخر شعر كل واحد بأن صاحبه مشغول بأموره الخاصة، وذلك بحكم ما هي الحياة المعاصرة من هموم تجعله ينطوي على ذاته»<sup>(27)</sup>.

لقد رفع يونسكو اللغة من مجرد أداة إلى موضوع لذاته وبيداته. إنها لا توجد في المسرحية لتخدم الأبطال، بل على العكس فما الأبطال إلا أدوات تنقل اللغة وتحملها إلى الجمهور، والمغنية الصلحاء شأنها في ذلك شأن مسرحيات يونسكو عرضاً لمسألة اللغة، هلفتها لامعقولة، بل هي أعلى مراتب اللامعقول، حيث أصبحت القوة التي تحكم والمحرك الذي يمسح ويمنع ويقرّر مصير الإنسان<sup>(28)</sup>. في هذه المسرحية تظهر صعوبة التواصل بين الناس، وانعدام الانسجام ولا فائدة للإنسان الذي لم يعد يجد مكانه في هذا العالم العبي.

وقد استخدم يونسكو عدة أشكال واستخدامات غريبة للمعارة ظهرت أول الأمر في تنظيم الحوار، وفي تقليص اللغة لأصوات فارغة من المعنى وكذلك في عبثية الأفكار المقترحة، حيث تظهر غير مكتملة ولا تخضع لأي تسلسل منطقي. تقول السيدة سميت على التوالي:

«عني يمكن البادية ولكن هذا لا يعني المولدة.

[... ] السيارة تسير بسرعة، ولكن الطباخة تصنع أطباقاً جيدة.

(...) يمكن أن نبرهن على أن التقدم الاجتماعي هو أحسن بكثير بالسكرة<sup>(29)</sup>.

لهست اللغة عند يونسكو وسيلة يختارها البطل للتعبير، بل إنها تشع كظاهرة تنمو متمسكة تفرض قوانينها عليه، رغم مجهودات المتكلم لتوضيح شيء ما، وتنزع منه كل المعاني وتحمله إلى اتخاذ مواقف لم يكن ينوي اتخاذها، مواقف تتولد بكل بساطة بقدر ما تتولد الكلمة التي تشير إليها سابقاً. إنها ملكة مادامت تنزل الإنسان من أعلى عرشه<sup>(30)</sup>.

عاجلت مسرحية خرتيت (Rhinocéros) أيضاً الماديات اللفوية بوصفها موصلاً رديئاً لا يحقق التفاهم والتواصل بين الناس، فكشف يونسكو من خلالها حقيقة على جانب كبير من الأهمية والخطورة وهي أن اللغة قاصرة على تحقيق التواصل إلى درجة أن الفرد يحس بالوحدة داخل مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين سائر البشر. تماماً كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية الكراسي (Les chaires) حيث كان المعجوزان يعيشان في قاعة مهجورة بجزيرة نائية لأنهما لا يمرقان كيف يتصلان بأفراد المجتمع، إنهما وحدهما لا يربط بينهما سوى الظلام والمزلة والافتراق. ولذلك يكتفي المعجوز بمضاطبة زوجته بلغة يهين أنهما يتفاهمان بها والحقبة أنهما يتوهمان<sup>(31)</sup>.

هكذا يتضح من خطاب هذا المعجوز أن البديل الوحيد لهذه اللغة هو الصمت تمبيراً عن انهيار هذه اللغة ومحنة الإنسان الأعزل الذي انهارت قدرته على الفهم والإفهام. لقد استعالت الموجودات إلى نسيخ متكررة يصعب التفريق فيما بينها، وهكذا أجبرت اللغة الإنسان ليس على الصمت فحسب بل الارتواء والتخبط في دنيا القوضى.

وقد ذهب يونسكو أبعد من هذا حين أعطى اللغة بعداً فلسفياً جديداً صور فيه بشاعة العالم وسخف العلاقات الاجتماعية وتقاهة النشاط البشري في إطار حضارة اقتصمت من الآلة إيقاعها المل. والنصوص التي يكتبها



يونسكو تتكون من ألفاظ معروفة يتبادلها الأبطال لكنها لا تصل بهم إلى أية نتيجة، فهم يتكلمون من أجل الكلام. كما أنهم الأبطال لا يتحدثون للتعبير عن إحساسهم الشخصي بشيء ما، لأن حياتهم الداخلية فارغة ولا أحد منهم يتميز بشيء خاص عن الآخر. وبما أن الكلمات ميتة فإنها لا تنقل أي فكرة إلى المشاهد، ولهذا يقود إخفاق اللغة إلى مملكة الرعب والصمت.

هني مسرحية «المقنية الصلحاء» الحوارات مقتضبة، وهي أغلب الأحيان مكونة من كلمات مستقلة، ويتخللها صمت طويل كما هي الحوار التالي:

«السيد سميت: هم»

صمت

السيدة سميت: هم، هم،

صمت

السيد مارتن: هم، هم، هم

صمت

السيد مارتن: آه بكل تأكيد.

صمت

السيد مارتن: لقد أصبنا جميعاً بالزكام

صمت

السيد سميت: مع ذلك الجو ليس بارداً

صمت

السيدة سميت: وليس هناك تيار هوائي

صمت

السيد مارتن: آه لا، لحسن الحظ صمت<sup>(32)</sup>.

تمثل مسرحيات يونسكو صراعاً بين الصوت والصمت، ينتهي على الدوام بانتصار الصمت وسيادته، هزيمة البطل هو أنه محكوم عليه بسبب

عجز اللفظ، بالتردي في المزلة والصمت، فهو يعاني من إخراج الكلمات، ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشقاء وتضحي جثثاً هامدة، وينتهي المطاف بالكلمات إلى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول<sup>(33)</sup>.

لم تعد اللفظ أداة للشك والجدل، بل أصبح الإنسان نفسه موضع سؤال. إنه موضوع دفاع عن القوضى والمعنى، بين الكلمة الآلية والتعبير الشخصي.

لقد انكمست أفكار يونسكو العبيثة على مسرحياته من الناحية الشكلية فوجدنا اللفظ عنده تتحطم وتتساقط ألفاظها كالحجارة أو الجثث، كما وجدناه يهاجم منطق «أرسطو» ويسخر منه مسخرية مرة ويحطم القواعد الفنية للبناء الدرامي في مسرحه. فلا الأبطال يعرفون قضيتهم أو حدودهم أو أهدافهم، ولا الحوار يؤدي إلى التفاهم، ولا الحوادث مصافاة في قالب مشوق، يتدرج وقها من التمهيد إلى الصمود فالأزمة فالحل، ليس هناك عقدة أو مشكلة تطرح أو قضية تناقش في مسرحيات يونسكو، فالأبطال يفكرون كما يشاؤون، ويقولون ما يريدون بتداع وهذا ما يسميه يونسكو اكتشافاً<sup>(34)</sup>.

### 2-3 بطل دون هوية:

فقد الاسم الشخصي وظيفته الخاصة ليصبح لفظاً عاماً واسماً جماعياً<sup>(35)</sup>، وفقدت التسمية بدورها مرجعياتها اللفوية، فالأبطال من خلال البحث عن هويتهم يكون لهم اسم غامض، وهذا الغياب للاسم الشخصي يشكل ثقباً أو فراغاً<sup>(36)</sup>. ويظهر ضياع الاسم في المسرح الحديث كرمز لوحدة البطل، فلا أحد يعرفه، وهو أيضاً لا يعرف نفسه. وأصبحت التسمية فناعاً أو سمة، وأصبح الاسم الواحد يطلق على مجموعة لغياب الهوية وضياعها، إذ نجده عبارة عن ضمائر «كهو» أو «هي» وقد يقلص حتى يصل إلى مقطع صوتي أو حرف.

إن غياب الاسم أو عدم تحديده هو انمحاء لصورة البطل داخل المجتمع، بحيث أصبح من الصعب تلمس ملامحه وبالتالي يبقى مجهولاً بالنسبة لنفسه وللآخرين، ففي مسرحية «أمهدي» (Amédée) لهونسكو، يعمل البطل اسماً لا يعطيه أي هوية بما أن ثلث البارزين لهم نفس الاسم<sup>(37)</sup>. ونجد لهذا المنحى جنوراً عند «بيراندللو» الذي ألف مسرحية بعنوان (واحد ولا أحد ثم مائة ألف) وفيها تظهر نظرة البطل لنفسه مختلفة كل الاختلاف عن نظرة الناس إليه، فهو واحد بالنسبة لنفسه ومائة ألف بالنسبة للآخرين. وهذا تمييز عن تمدد الرؤية للبطل الواحد<sup>(38)</sup>.

وهي مسرحية «في انتظار غودو» «لبهكيت» نلاحظ أن الأبطال لا يملكون مرجعاً ظاهراً يوظفهم في الحياة، إنها أسماء مسرح لا تحمل على وجود خارجه وتحصرهم في هويات غامضة ومتردة، كما لو أنها من عالم غيبي. فالأبطال فيها يحملون أسماء ذات إيقاع غريب، كثيراً ما نجده عند البهلوانيين، هويتهم غامضة ومختفية كأنهم يربون الهروب من خطر أو من شيء يتألمهم.

ومن وجهة نظر أخرى يمكن القول أيضاً إن تشويه الاسم الشخصي يشكل اجتماعياً إحساساً مزعجاً ومريباً «لفلاديمير» و«استراغون» منموتان عامة بالمتسككين والمشردين لأنهما لا يتوفران على محل إقامة قار، فهما ينامان حيث عنّ لهما ذلك، كما أن مظهرهما الخارجي وتجوّلهما يحل على أنهما يعيشان هامشياً خارج المجتمع المنظم.

رغم عدم وجود سن محدد «لفلاديمير» و«استراغون» فإنهما مسنان، ولهما ماض يندمان عليه، ويتركهما يتصوران نوعاً من الانحطاط والسقوط ومستقبلهما مرتبط فقط بوصول «غودو».

إضافة إلى أن «فلاديمير» و«استراغون» يعانيان أيضاً من ضعف جسدي، «فاستراغون» لا يستطيع المشي ويعاني من اضطراب في الذاكرة،

وهذا لدميره، سجين إرغامات جسمية مقررة. إن هذا البلاء الذي يقيد به «بيكيت» أبطاله يترجم أيضاً جروح الكائن الأكثر تمزقاً<sup>(39)</sup>.

ويظهر الجسد عند «بيكيت» أكثر من هذا بحيث يصبح جسداً نقابة متعفنأ في سلة المهملات، كنانج ونيل (Naag et Nell) في نهاية اللعبة (Fin de partie) حيث كنسا من طرف عمال التطهير<sup>(40)</sup>.

إن البطل يرفض أن يكون ما هو عليه من كينونة، ولذلك فالرفض هو احتجاج على واقع الأشياء كما هي والخروج على نظام هذه الأشياء في سياقها التاريخي وصيرورتها المستمرة في الوجود. بوصف هذه الصيرورة منافية لوجود البطل، لأنها تسلب منه حرته وشخصيته وقيمه وقدرته على الاختيار، وتضعف فيه فعالته الإنسانية، وتمزق وحدته وانسجامه مع نفسه، وتثمل حيويته وتوهن قوته الذاتية.

### 3-3 البطل الدمية:

كانت نظرة «يونسكو» للحياة وفلسفته التي انطلق منها ليعبر عن الوجود مبنية على تأمل عميق مشوب بالخوف واليأس واللاجئوى المنبعثة جميعها من حتمية الفراغ واللامعقول. وهي مسرحية الكراسي تعبیر صارخ عن فكرته هاته، فموضوع المسرحية ليس هو الرسالة ولا الفضل في الحياة ولا سيرة المصنين، ولكن الكراسي بعينها بمعنى غياب الأبطال وغياب الإمبراطور وغياب الرمز وغياب المادة. يقول «مارتن إسلن» (Martin Wsslin): «يجب على اللامرئي أن يكون أكثر حضوراً أو أكثر واقعية ويجب أن نعطي الواقعية للاواقعية حتى نصل إلى شيء مرفوض غير مقبول للذكاء، وهو جعلهم يتكلمون، يتحركون تقريباً، لنجعل اللاشيء يسمع ويتحقق، بمعنى آخر يسمع بما هو مستبعد»<sup>(41)</sup>.

إن الأبطال غير المرئيين يمكن أن يكونوا تعبيراً عن واقع ناقص متخيل<sup>(42)</sup>. ومسرحية «المقنية الصلحاء» من بين الأخريات، محاولة لتوظيف

فارغ لألغيات المسرح كذلك، لمسرح مجرد غير تمثيلي، لأنه هي النهاية كشف لأشياء غريبة وإظهار للبهيميات المختبئة<sup>(42)</sup>.

ففي مسرحية «المغنية المسلماء» يظهر الأبطال دون خصائص، إنهم دمي متحركة، كائنات دون وجوه، بالأحرى إطار فارغ، حيث يمكن للممثلين أن يعبروهم وجوههم الشخصية، شخصيتهم وروحهم وجلدهم وعظامهم<sup>(43)</sup>.

إن العالم بالنسبة لهونسكو يظهر كما لو أنه أفرغ من معناه، فهو يريد التعبير عن الحقيقة اللاواقعية، والواقع الأساسي المنسي غير المسمى، من خلال أبطال يهيمون هي التفكير. إنهم لا يمتلكون شيئاً غير قلقهم، وندمهم وفشلهم وفراغ حياتهم، ولا يمكن لهذه المخلوقات الخارقة هي غياب المني أن تكون إلا غريبة ومضحكة، ولا يمكن لألمهم إلا أن يكون مأساوياً. وهكذا تفردت مسرحيات يونسكو بما اصطلح على تسميته الفموض المتعدد، فمسرحياته تزخر بمعان شتى لكل منها يمكن أن يكون هو المعنى المقصود، وإن كانت خالية من الأهداف والحلول الجدلية معا<sup>(44)</sup>.

لقد تحول الأبطال في مسرح الميث إلى دمي ميكانيكية تنزع إلى أن تكون نمطية لا فردية محددة، وهي تجسيد لمواقف إنسانية أساسية. ونتيجة لذلك لا يملك هؤلاء الأبطال هويات ثابتة، وغالباً ما تتبادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى.

فالبطل ليس في دوره إلا شخصية مصطنعة، وحينما تصبح الشخصية موضوعاً للصورة، فإنها تضع في الحقيقة حداً لوجودها<sup>(45)</sup>. لأن الموضوع هو عدم محدد في الصورة<sup>(46)</sup>. لذلك تتطلب الاستعارة وحياً كبيراً وتفتح مناهذ جديدة، تتعلق بالتحقيق بعملية الخلق الذي ينبه الوعي في كل لحظة لتمييز الواقع والخيال المنظم حسب التقاليد المسرحية<sup>(47)</sup>.

لقد عمل مسرح الميث إلى إلقاء أهمية الإنسان الذي استحال على المنصة شعباً مقنماً، والحقيقة المختفية بالقناع ليست شيئاً غير قلة الكهنة

وغباب الاستقلالية التي تحت بالتمديد على اللجوء إلى التصنع، فالقناع هو حقيقة لمعلم دون حقيقة<sup>(48)</sup>.

إن الضعف الأنطولوجي للإقناع يكشف عن ماهية البطل، إذ إن له هوية خائفة. فهو معوز ومرتبك بالآخرين<sup>(49)</sup> وبذلك فالقناع يتجاوز حفاظة التمايز الهومية للوجه باعتباره صناعة خالصة، وشكلاً مادياً مصنوعاً. كما يمكنه أن يظهر صورة روحانية واحدة وخالدة مسبوكة بالخيال<sup>(50)</sup>.

يرتكز مسرح العبي حول صورة لينة لأبطال مجردين من كل إبعاد نفسية ومشاعر إنسانية، ولا يقوم بينهم أي اتصال أو تفاهم، ولهمست لهم خاصية، ولا مرجعية واقعية<sup>(51)</sup>. إن جوهر المسرحيات العبيثة يكمن في خلوها الكامل من السمات النفسية والمنطقية.

لقد كان الهدف هو تقديم عروض تبرز بوضوح القطيعة بين البطل والمالم، وبلا معقولة ما يمارسه. يقول يونسكو: «إن الحقيقة مأساة هي ذاتها وستظل كذلك دائماً بصرف النظر عن شكل الأثمة التي تتخذها»<sup>(52)</sup>.

### 4-3 البطل الغروتيسكي (المسخري):

إن ضعف اللغة وعدم قدرتها على استيعاب الاضطرابات الداخلية والنفسية للأبطال، وعدم قدرتها على مواصلة وظيفته التواصلية وإثبات هوية الأبطال، أدى بكتاب العبي إلى حصر هؤلاء الأبطال خارج خطابهم. وأصبح الجسد هو موضوع المسرحية الذي كان قبل ذلك سوى مساعد وموصل صوت وحامل لباس.

وبالنسبة للباس، يفضل يونسكو الأبطال المرتدية ثياباً سوداء، والأستاذ القتال في مسرحية «الدرس» مثال على ذلك وكذلك المسخري الجديد Le nouveau locataire<sup>(53)</sup> الذي يلبس حداده بنفسه ويقبر نفسه في منزله. يستعمل يونسكو الملابس بطريقة رمزية واللباس الأسود يرتبط عند

بالموت. فكل الأبطال الذين يرتدونه إما يموتون أو يقتلون أو يأتون بخير الموت.

يلبس «يونسكو» أبطاله لباساً غريباً بأشكال مفاجئة، ويكسوهم بأقنعة غريبة مضحكة، فيأتون بثلاثة وجوه، ويأنفون أو ثلاث، وتلحق بهم تفهيرات مسخ منهشة كالتي في مسرحية «الخرتيت»، والتي لا يحتفظ بجسده الإنساني، سوى برنجي (Brenger)، حيث يتأمل جسده الشخصي الذي جعله مثله الآخر غريباً عنه، فيصرخ من الخوف، مذعوراً لكونه أضاع القدرة على التعرف في مثله، وهي هويته في نفس الوقت. يقول برنجي:

«ولكن أي لغة أنكلم بها؟ ما هي لغتي؟

هل هذه لغة فرنسية؟ [...] أنا وحدي من أنكلمها.

ماذا أقول؟ هل أفهم نفسي؟ هل أفهم نفسي؟ [...]»

(ينظر إلي المرأة، ويمرر يده على وجهه)

ما هذا الشيء الغريب إلى ماذا أشبه إذن؟ إلى ماذا؟<sup>(54)</sup>.

لم يجعل «يونسكو» من بطله تلك الشخصية المرأة التي يمكن للمترجم أن يرى فيها نفسه، بل انقلبت هذه المرة وكسرت ألق انتظاره. ومن هنا خلق قلقه وأصبح يتساءل من أكون أنا نفسي إذا كانت هذه الشخصية لغزاً غير معروف<sup>(55)</sup>.

لقد اختار «يونسكو» وحيد القرن كرمز لفريزة التجمع ومظاهر الهيمنة الجتماعية، بمعنى مرور العالم الإنساني إلى عالم الأشياء والحيوان. هذا المرور من عالم إلى آخر يمكن أن يفهم كاستعارة لاضطراب الشخصية. فالتغيير الذي يلحق الجسد عبارة عن سادية تميش الألم لضياح جسدها الخيالي الذي لم تعد تستطيع التعرف عليه سوى في أشكال غير إنسانية.

يشكل هذا التحول اقتحاماً للاشمور الذي ظل مكبوتاً، حيث يظهر

هجة لكي يهدم الوحدة الظاهرة للإنسان، وهو وسيلة أخرى للتكرار، وتجميد نهائي للشخصية في شكل رمزي بما أنه انتقال كامل لا رجوع فيه، وفكك شيء عند يونسكو قابل للتحقق حتى لو أصبحت القيمة جواداً والإنسان خربتاً والجمهور كراسي والخطيب أصماً أبكماً<sup>(56)</sup>.

يظهر أبطال يونسكو أيضاً مجمدين في إجراء التكرار بالرغم من كونهم متميزين بتقلبات، فمقارنة هذه الشخصية لا تكمن في ارتباطها بمادات ثابتة، بل في كونها متغيرة ومتعددة الأشكال ومضطربة في تشكيلاتها. وعندما يعطي يونسكو بعض المعلومات عن خصائص شخصية في التعاليم المسرحية، فإنه يقصد دائماً أحداث تفهيرات تكشف عن ازدواجيتها أو إعلان تشكيلها. ففي التناقض تكمن حقيقة البطل. وتحول الأستاذ في مسرحية «الدرس» من بطل ظريف وخجول كصورة اللطف والصبر إلى صورة أخرى يعلن عن ازدواجية في طبيعته الشخصية، ففجأة اختفى خجله وتصاعد صوته بقوة، وأصبح عدوانياً وسلطوياً، ولم يمد لحالته الأولى بعد قتل التلميذة<sup>(57)</sup>.

تشهد ازدواجية البطل على وجود واجهة نفسية ظاهرة هي العادة، ولا تظهر الواجهة الأخرى لهذه النفسية الباطنية مجزأة ومضطربة، إلا في حالات قصيرة للحقيقة يمكن الحكم من خلالها على شخصية البطل الممزقة بين مظاهر الحياة الخادعة والحقيقة المفجعة للنفس الإنسانية.

إن الحقيقة التي يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذي يبدو لنا في حياتنا اليومية، ولذلك فالواقعية من أي نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها. لأن الحقيقة ليست فهما يبدو أننا نفعل بل فهما نحلم، وفيما نتخيل وفيما نخفي، وفي كل هذه الأشياء مجتمعة.

ومسرح البحث ثورة على المعنى المحدد المقيد واتجاه إلى المعنى غير المحدد، المعنى الرحب الذي لا يقوم على الصورة أو الفكرة منفصلين، بل على الصورة والفكرة معاً.



لذا يعمد كتاب مسرح العبث إلى تصوير البطل ككهان خاص ببقية غير مفهوم إلى حل ما، ويقدر ما يكون ذا طبيعة غامضة بقدر ما يفقد ناحيته الإنسانية. وبالتالي يعود من الصعب فهم المالم من خلال وجهة نظره، فهو غير مفهوم فهما يقول وفيهما يتصرف، يثير الضحك والسخرية في رأي «مارتن إسطن».

إن أول وجه بشع أطل من فوق خشبة المسرح هو وجه «أبو» بطل مسرحية «أبو ملكاء» (Ubu Roi) لألفريد جاري (Alfred Jarry) وهو تصوير مخيف للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، وصورة مربعة لوحشيتها وانفلاته من كل وازع أخلاقي أو وازع غيبي. فهو يقتل ملكه ثم يفرض نفسه ملكاً على بولندا، ويشرع في التقتيل والتعذيب بلا تمييز ولا سبب، إلا إشباعاً لغرائزه ونزواته، لكن «جاري» كان يسعى إلى خلق الإحساس بالوجه الآخر من الواقع عند المشاهدين<sup>(58)</sup>.

يكشف مسرح العبث عن المختبئ والمفاجئ ليعلق الدهشة التي تشكل أداة لزعة المتفرج والتأثير على حساسيته، وجعله في حالة قابلة للانفعال، لأن الاندهاش أمام العالم يعتبر مصدراً أولياً للمعرفة. فالمسرح خلق من أجل التمييز عن الإحساس بالدهشة والنهول وعن أشياء تخرج عن الأنواع والمنطق، وعلم الاجتماع<sup>(59)</sup>. فالمسرح هو ذلك الحضور الأبدي والحسي، الذي يجيب دون شك على البنات الأساسية للحقيقة التراجيدية، وحتميتها ليست لها علاقة بالحقائق<sup>(60)</sup>.

لقد ولد البطل الغروتسكي من نفس العناصر التي تولد منها البطل المأساوي، ففي العالم الغروتسكي نجد أن المواقف مفروضة وإجبارية، وحرية القرار جزء من هذا الموقف القسري حيث البطل المأساوي والبطل الغروتسكي ييؤ كلاهما بالفشل في كفاحهما ضد المطلق. والفارق بينهما هو أن المأساة تقيم لقدر البطل البشري هيأاً بالمطلق، بينما الغروتسكية فهي نقد للمطلق باسم تجربة البطل الهشة. وهذا هو سبب اختلاف تأثيرهما، فالمأساة تحدث

التطهير عن طريق إفراز انفعالات نفسية للتخلص منها، أما الفروتسكية فهي تعمق هذه الانفعالات.

تبنى الفروتسكية تيمات المأساة وتطرح الأسئلة ذاتها، غير أن أجوبتها مختلفة، والجدل حول التأويل المأساوي والتأويل الفروتسكي لقدر البطل يعكس الصراع الدائم ما بين فلسفتين وما بين طريقتين في التفكير، حول النهايات المعرفية أو الإيمان بالمطلق، أو الأمل في الحل لمشكلة التناقض بين النظام الخلقي والممارسة اليومية، فالمأساة هي مسرح الكهنة والفروتسكية مسرح المهرجين<sup>(61)</sup>.

يقول سرج «دوبروفسكي» (Serge Doubrovsky): ندعم قبل هذا ومنذ زمن بعيد عندما نعتقد بأننا نضحك على الغير، ففي الحقيقة نضحك على أنفسنا، ولكن الآن ضحكنا إذا لم يكن نتيجة خطأ لا إرادي في الحكم، ولمأساة عدم التفاهم، فإنه بطريقة فعالة ضحك تطهير وهذا لم يفكر به أرسطو<sup>(62)</sup>. وبهذا يتخطى مسرح العبي التصنيف بين الكوميدي أو التراجيدي، لأن الضحك يخلق تطهيراً كما تخلقه التراجيديا عن طريق الشفقة والخوف.

إن مسرح العبي لا يعكس الخيبة لدى البطل الحديث، ولا يطالب بالعودة إلى الغربة واللامنطق فقط، بل تستطيع القول إنه يعبر ويشير إلى مجهودات البطل الحديث في معالجة الانسجام في العالم الذي يحيا فيه. ويحاول كذلك بأن يواجه الشروط الإنسانية كما في حقيقتها، ويحرره من الأوهام التي تقوده إلى الشعور بالغربة والخيبة وعدم الانسجام خاصة بعد فقدان الإيمان بالديانات، والثقة بمجموعة العوامل الأخلاقية والتعاليمية المتداولة منذ القدم. لهذا فالمعبث كفكرة فلسفية يمنحه نوعاً من التفسير الذي يقوده إلى النسيان عن طريق مشاهدة مضحكة، كما يمنحه اكفاءً مادياً للحقيقة التي يكتشفها والتي يعتبرها الحقيقة الأصلية.

## 5-3 البطل والزمن الجامد:

أصبح ينظر للزمن كطريقة للتكرار، بعدما فقد كل ديناميته، فمسرحية «في انتظار غودو» يفصلها تعتبر تكراراً لحدث واحد بدأ منذ زمن ولا زال يتكرر، وهو حالة الانتظار في ذلك المكان، والتقاء بنفس الشخصيتين «بوزو» و«لوكي»، وكأن المسرحية تتكون من منظر واحد وتتم في زمن ومكان واحد.

وعلى هذه الشاكلة من المראה القائمة يحدثنا «بيكيت» على لسان بطله في مسرحية «في انتظار غودو» وعن مسألة العالم في وجوده الظاهر وعن الوقت الذي لا يتغير، لأنه فاقد الحركة وجامد وعن رتابة الأيام، وعن المصير الأسود الذي ينتظر كل شيء حتى يصعب التفكير في كل ذلك. يقول «فلادمير»:

«أنا لا أعرف بما أفكر بعد هذا كله»<sup>(63)</sup>.

ومع ذلك فإن شبح «غودو» لا يزال يمتدحه. ويتخذ مرور الوقت معنى الفراغ والأهمية لاتمدام الأحداث، واجترار مع هو معيش بمرارة. هانبثاق حدث يسميانه مجيء «غودو» يشكل معجزة، ليمتد الزمن حياته. وينجو كلا البطلين من لا جدواء، ولكن المعجزة تمكس الوضع الطبيعي للأشياء، وهو ما يفسر مأساوية «فلادمير» و«استراغون» لأنهما يعيشان في عالم لا ينتميان إليه.

ويتكرر حدث القتل في مسرحية «الدرس» لهونسكو، بنفس الطريقة التي قتلت بها الفتاة في الحدث الجاري، وانتهاء المسرحية بوصول التلميذة أخرى تشبه التلميذة السابقة بنفس الطريقة:

«الخادمة: صباح الخير آنستي! هل أنت التلميذة الجديدة؟

هل أتيت بخصوص الدرس! إن الأستاذ في انتظارك.

سأبلغه بوصولك، وسينزل في الحال! ادخلي إذاً.

ادخلي آنستي»<sup>(64)</sup>.

إن تكرار بنهات المرض أو دوراتها، تكشف عن استيلااب الأبطال الذين ينزعون إلى الماضي لعدم قدرتهم التقدم نحو الأمام.

حين تستحيل الحياة عند الأبطال إلى حال من السكون والعدم، يبحثون عن سبب مأساتهم التي تكمن في كونهم موتى على الرغم من وجودهم على قيد الحياة، وهذا ما نلاحظه في أبطال «نهاية اللعبة» لـ «سامويل بيكيت» فقد دفعهم تأزمهم الشديد إلى التقوقع والانكماش والاختباء داخل أنفسهم، فقد ظلوا رهنا ذلك الحصار النفسي الذي فرض عليهم القربة والعيش داخل صناديق القمامة. ولم تصدر عنهم أية مقاومة للخروج من حالة الجمود والسكون التي هم عليها، فهم يتسابلون عن جدوى أي فعل يفعلوه، ويمتنعون عن تثبية أي مثير. فقد صارت الأشياء في نظرهم باطلة غير مجدية، وكان الزمن ما هو إلا استمرار للماضي، ولا أمل في المستقبل وإن الزمن هو مادة الحياة الشمورية، وإن العمر ليس لحظة تأخذ مكان أخرى، وإنما هو التقدم المستمر للماضي الذي يتفكك المستقبل، وكلما ازداد نهشاً ازداد بالتالي تورماً وتضخماً»<sup>(65)</sup>.

إن رقابة الأيام أفقدت الزمن تسلسله المنطقي ودقته في الممارسة اليومية، وقد أدخل كتاب الميث هذه الخاصية في قلب التناقض اللفوي، عكس الرواية، والتي منذ القدم وهي تغل بتراتب الأحداث، فقد احترم المسرح تقريباً هذا النظام حتى حدود منتصف القرن العشرين، وأصبح الزمن يشكل لفزاً، فلم يعد لمفهوم التسلسل الزمني أي معنى، وأصبحت العودة إلى الماضي واستباق أحداث المستقبل سمة الأحداث المتناثرة غير المفهومة في ارتباطها بالماضي المتذكر والمستقبل الذي لم يكن بعد.

إن ظهور أبطال حالمين أو مولدين بشكل أداة طبيعية لخلط المراحل وكسر التسلسل الزمني، وأكبر دليل علي انعدام الزمن هو الانتظار الذي لا ينتهي والذي لا يستقر.

إن الانتظار هو الحقيقة الواحدة في الحياة، فالحل ينتظر ما يراه هو

الخلاص أو الحل، فالأبطال يقاجأون بتواجدهم في العالم، وفي بعض الأحيان يندمسون من الكوميديا الإنسانية، ويحملون بتسيير الزمن لكي لا يسيطر عليهم، ويتغير ما يمكنه أن يكون حزناً إلى سعادة<sup>(66)</sup>.

### 6-3 المكان كامتداد للبطل:

يعكس المكان المسرحي عند يونيسكو نفسه أبطاله، حيث يحملون علامات أملهم وخيبتهم، وهو المكان الذي يسجل حماقاتهم. فيه تنفذ طقوس غريبة، وتجري وسوس الخارج والقوى الإكراهية المريضة، التي تدفع الأبطال إلى سد الثقب وإلى التقوقع حول أنفسهم، فيجمل منهم وحيدون ومتوهمون، يعيشون تحت عالم استحواذي، وخلق مرضي يحمل آثار الاحتضار، وبهذا المعنى يشكل المكان امتداداً للبطل<sup>(67)</sup>.

فالمكان والبطل ليسا إلا واحداً. فقد أصبح المكان حياً، وطرفاً من البطل حيث يتجسد فيه ويتخذ مأوى ونقطة أساسية ومعيناً، حيث يظهر البطل منمجباً في العالم، والعالم في البطل<sup>(68)</sup>.

وهكذا يميز المكان عن اللامنطوق ويشكل جزءاً مكملًا لصورة البطل، حيث يشدد الحصار عليه لأن ثبات المكان يرمز لجمود الأبطال، وعدم قدرتهم على الاهتراق شأن بطلي الكراسي (Les chairs) ليونسكو، حيث تقول العجوز مخاطبة زوجها:

«لنتخذ في الزمن وفي البقاء، إذا لم نستطع تحقيقه في المكان»<sup>(69)</sup>.

يحيل هذا المقطع على معنى عميق للإنسان في بعده الوجودي واغترابه عن المكان الذي شكل عائقاً بالنسبة له لعدم تكيفه معه واستحالة تعرفه على نفسه فيه. وفضاء العالم هو مكان شاهد على عذاب الإنسان وعلى فشله، والسلبية هي النتيجة الحتمية لكل حركة في عالم الميث.

إن المكان في مسرح الميث دائماً خيالي، يمدد جمود البطل حيث ينعكس فيه قلقه وموته، إنه رؤية داخلية للبطل، أكثر من كونه تقديم لمكان

خارج عنه، يعكس رمزياً حالات روحه التي كان يعبر عنها حوارياً في المسرح التقليدي، ويمرض نفسيته، ويتمتع بعض ثغرات صورته دون المس بخاصية تظهر شكله.

لقد تتأثر البطل في كل مكان، وفي نفس الوقت في لا مكان، فهو يرتبط باسم ولا بدور، ويعبر جزئياً عن روحه، لكنه في الوقت نفسه ينعكس خارجه في المكان والحركات المسرحية، وتكمن قراراته في بنهايات النص بأكملها، فافكاره وأحاسيسه تميش داخل كائنات ذات قيمة مجازية، إنه بطل يبحث عن أجزائه لإعادة تكوين وحدته، ولكي يعطي ماهية لوجوده، لكن دون جدوى.

وهكذا جاء البطل في مسرح اللامعقول - خاصة كما عالجه يونسكو وبهكيت - صورة تشخيصية للإنسان المعاصر، ذلك أن الكائن المنقلب بمختلف المذاهب والاتجاهات الفلسفية **المطعون فكرياً** ونفساً من جراء حربين هوليتين، فقد بسببهما استقراره الاقتصادي والفكري والنفسي والروحي، فغدا عرضة للوقوع في آفة الإلحاد وهي ما بشرت به كل من الفنتشوية والماركسية، وأصبح الموت، في نظره، من أهم الأفكار على الإطلاق، وهو ما نادت به الفلسفات الوجودية المدمية.

وانتهى الحال بالبطل في مسرح اللامعقول إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود، وكشف عن يقينه هذا في صورة بالفة القسوة، كما كشف عن فداحة وحدته الروحية، وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة، ولم يبق أمامه سوى الإنكار التام لكل القيم.

## الهوامش

- 1) Jean - Marie Dominak: "Le retour du tragique", p 45.
- 2) إيفريم كار انجيلوف: «أبطال وطباع»، ص 232.
- 3) حسن المنهي: «التراجيديا كنموذج» ص 58-59.
- 4) Martin Esslin: "Le théâtre de l'absurde" ed Buchet/ Chastel, Paris 1992, p 408.
- 5) نعيم عطية: «مسرح الميث، جذوره، أعلامه، روايته»، ص 140.
- 6) يوسف عبدالمسيح ثروت: «معالم الدراما في العصر الحديث» المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص 268.
- 7) François Carlo: "la notion de l'absurde dans la littérature française du XVII siècle" ed Klincksieck, paris 1973, p 188.
- 8) Michel Corvin: "Le théâtre nouveau en France" peresses universitaires de France, collection que sais-je, 1995, p 19.
- 9) جان بول سارتر: «الذباب» ترجمة حسين مكى، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص 147.
- 10) حسن رامز محمد رضا: «الدراما بين النظرية والتطبيق» المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، ط 1، د.ت، ص 216.
- 11) كولن ولسن: «المقول واللامقول» ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب الطبعة 1، 1978، ص 129.
- 12) Jean-Monnerot: "Les lois du tragique" Ed de P.U.F, 1969, paris, p 30.
- 13) Ibid, p 20.
- 14) Ibid, p 20.
- 15) Jean Bottéro: "Naissance de Dieu" la bible et l'historien, Ed Gallimard, 1992, p 287.
- 16) François Carlo: "la notion de l'absurde dans la littérature française du XVII siècle", p 74.

- 17) Clement Rosset: "la [hilosophie tragique]" p 25-26.
- 18) Miguel de Unamuno: "Le sentiment tragique de la vie" Ed Gallimard 1937, p 25.
- 19) Jean- Marie Domenak: "le retour du tragique" p 275.
- 20) Ibid, p 261.
- 21) مارتن ميكر: «دراما اللامعقول» ت صدقي عبدالله خطاب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، دت، ص 7.
- 22) Monique Borie: "Mythe et théâtre d'aujourd'hui" Ed Nizet paris 1981, p 30.
- 23) Samuel Beckett: "En attendant Godot" Ed Minuit 1997, p 13.
- 24) Bernard Lalande: "En attendant Godot" profil d'une œuvre, Ed hatier 1970, paris p 50.
- 25) Samuel Beckett: "Fin de patric" Ed centre national de la recherche scientifique 1977.
- 26) Miguel Dobrovsky: "La tragique" Ed Gallimard, 1994, p 34.
- 27) حسن المنهي: المسرح والسمبولوجيا، منشورات سليكس إخوان، الطبعة الأولى، طنجة، 1995، ص 64.
- 28) نعيم عطية: «مسرح العبث جنوز، أعلامه، روافده» ص 132.
- 29) Eugène Ionesco: "la cantrice chauve, suivi de leçon" Ed Gallimard 1954, p 7.
- 30) Jean paul Sartre: "théâtre du situation" Ed Gallimard, 1973, p 204.
- 31) جلال المشري: «لن يمدل الستار» اتجاهات المسرح المعاصر، مكتبة الأنجلومصرية، طبعة 1، 1967، ص 59.
- 32) Eugène Ionesco: "la cantrice chauve, suivi de leçon", p 46.
- 33) نعيم عطية: «مسرح العبث جنوز، أعلامه، روافده» ص 132-133.
- 34) Eugène Ionesco: "Notes et contres notes" Ed Gallimard, Paris 1966, p 226.



35) Marie- Claude Hubert: "Langage et corps Fantasmé dans le théâtre des années cinquante" José Cprti 1987, p 19.

36) Ibid, p 22.

37) Marie- Claude Hubert: "Langage et corps Fantasmé dans le théâtre des années cinquante", p 20.

38) Ibid, p 24.

39) Genevière Serrière: "Histoire du nouveau théâtre" Ed Gallimard, paris 1966, p 103-104.

❖ يظهر كتاب المبحث من خلال تحقيرهم للجسد وتشويهه كورثة لمسرح القسوة، فكل منهم يصور شكلاً من أشكال القسوة التي تصورها أرتو، فالجسد هو أداة لتعذيب أخلاقي مستمر، ذو قسوة ميتافيزيقية. تطلق هي أعمال «أداموف» «قسوة الدم» فالجسد بالنسبة له ضحية اضطهاد مزدوج، ففردى واجتماعي، مما يشكل خطراً على بطله المذبذب، حيث يفقد اعضاؤه دائماً، أما أبطال «أربال» (Arrabal) فيتمارس ساديتهما بوحشية على أجساد شركائهما. بصريات السهاط، ويتصيد النساء وبالتعذيب، إنه مسرح لأكلة الجثث (Necrophilie). يظهر الرعب والحنف ممّا كمتفنن استيهامي وكإرادة الاعتداء على الجمهور.

40) Martin Esslin: "théâtre de l'absurde" p 125.

41) Eugène Ionesco: "Notes et contre notes" p 265.

42) Marie- Claude Hubert: "le théâtre" Ed Armand Colin, paris 1988, p 254-255.

43) Ibid, p 256.

44) جورج وولوت: «مسرح الاحتجاج والتناقض» ترجمة عبدالمعزم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والمعلوم، بيروت، لبنان، ص 87.

45) حسن المنهي: «المسرح والسميولوجيا» ص 89.

46) سارتر نقلاً عن حسن المنهي: «المسرح والسميولوجيا» ص 89.

47) Jean Pierre Richard: "Terrotoire de l'imaginaires" seuil paris 1986, p 181.

48) Ibid, p 169.

49) Jean Pierre Richard: "Terrotoire de l'imaginaires" p 169.

50) Michel Corvin: "Dictionnaire encycloédique du théâtre" Ed bordas, 1995 p 586.

51) Henri Behar: "le Théâtre Dadas et suréaliste" Ed Gallimard 1979, p 356.

52) جورج وولوت: «مسرح الاحتجاج والتناقض» ص 91.

53) Eugène Ionesco: "Théâtre II", Ed Gallimard, 1995, paris.

54) Eugène Ionesco: "Rhinocéros" Ed gallimard, collection Folio, paris 1959, p 244.

55) Marie- Claude Hubert: "langage et corps Fantasmé des années cinquante" p 33.

56) علي عقلة عرسان: «ممارسة في المسرح» منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1978، ص 343.

57) Eugène Ionesco: "La cantatrice chauve suivi de la leçon" p 60-61.

58) نعيم عطية: «مسرح الميث حذور، وأعلامه، وروافده» ص 36.

59) Emmanuel jacquard: "Théâtre et création" Ed champion, 1993, [aris, p 18.

60) Ibid, p 15.

61) FranCois crlo: "La nation de l'absurde dans la littérature française du XVII siècle" p 136.

62) Serge douvrovsky: "la dialectique du héros" p 104.

63) Samuel Beckett: "En attendant Godot" p 52.

64) Eugène Ionesco: "La cantatrice chauve suivi de la leçon" p 150.

65) سعد عبدالمعز: «الزمن التراجيدي في الرواية العربية» مكتبة الأنجلومصرية 1970، ص 34.

66) Jean Roudant: "L'ironique usage du mode" in "Beckett raconté par les siense" magazine littéraire, n 372, janvier 1999, p 62.

67) Marie- Claude Hubert: "langage et corps fantasmé" p 43.

68) Jean Duvignand: "Lieux et non lieux" Ed Galilée, 1977, paris, p 149.

69) Eugène Ionesco: "Les chaises" Ed Gallimard, collection Folio, 1954, p 84.



الصراع وانعكاساته  
في المسرحية العبرية

محمد أحمد صالح حسين

يموج المجتمع الإسرائيلي - منذ تأسيسه حتى الآن - بالمزيد من الصراعات والمتناقضات والتوترات الدينية والاجتماعية والسياسية، التي انتقلت إليه من الفترة التي سبقت قيام الدولة الصهيونية، ولكن قيام الدولة لم يؤد إلى الحد منها، بل زاد من حدتها وضاروتها<sup>(1)</sup>. ومن هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات البون الشاسع بين الآمال الكبار التي كان اليهود يحملونها قبل الهجرة وقبل إقامة الدولة، وعلى رأسها الاستقرار والأمن، وبين الواقع المرير الذي صدموا به في فلسطين، بسبب الحروب التي لم تتوقف رحاها، والتي تشنها إسرائيل على الدول العربية، والصراع بين اليهود الشرقيين (سفارديم) واليهود الغربيين (إشكنازيم)، وهو صراع عرقي متعلق بالأصل والجنس وعقدة التصوق التي يشمر بها الإسرائيليون القادمون من الغرب، وصراع ازدواج الجنسية التي يحملها بعض مواطني إسرائيل، وما يمليه عليهم من ولاء مزدوج لكل من موطنه الأصلي وموطنه الجديد، ومشكلة الهوية وتعدد جذورها وتباين توجهاتها الفكرية وتناقض عاداتها وتقاليدها وأعرافها وأهدافها، مما جعل المجتمع الإسرائيلي خليطاً متشافراً من البشر، وصراع الأجيال بين جيل ما قبل الدولة وجيل ما بعدها واختلافهما الشديد في الهدف والفكر والسلوك، مما جعل كل منهما ينظر للآخر بالكثير من الريبة والشك، وصلت إلى حد الاتهام بالخيانة في بعض الأحيان، وتناقض التركيبة العامة للمجتمع الإسرائيلي بين عرب وإسرائيليين، وهو صراع يتعلق بالأرض وحق العيش والصراع بين المتدينين والعلمانيين حول طبيعة الدولة وماهيتها، وهو أخطر أشكال الصراعات والمتناقضات التي ي موج بها هذا المجتمع، إلى حد أنه أصبح إحدى العلامات البارزة والسمات الأساسية للمجتمع الإسرائيلي المعاصر<sup>(2)</sup>. وإذا كانت هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات لا تتلاقى مع

مضامينها وفحواها فهي تلقي في قدرتها على تفتيت وشرذمة المجتمع الإسرائيلي، كل حسب حدته وقوته<sup>(3)</sup>.

كان المجتمع الإسرائيلي التريه الخصبة والمناسبة لنمو هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات؛ لأنه مجتمع يفتقد إلى الدعامة الطبيعية والفطرية لقيام المجتمعات البشرية، فلم ينشأ كما نشأت المجتمعات الأخرى منذ فجر التاريخ البشري، فهو مجتمع هجرة غير مستقر، سكانه مشردون دائماً للخارج متناحرون من الداخل، مجتمع تكلمت فيه الكثير من الأجناس والألوان واللغات والطبائع والأعراف والأصول. فاستفحلت فيه المتناقضات والصراعات، والأمر الذي من شأنه أن يفتك بالهنية الاجتماعية كلها، ويعصف بكل مزايم الأمن والاستقرار<sup>(4)</sup>. والأمر الذي ساعد على تخفيف حدة هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات الادعاء بوجود تحديات خارجية تتعرض لها إسرائيل، مما يتوجب على المجتمع التمسك بوحدة الصف لمنع اتساع هذه الخلافات الداخلية.

### أولاً: الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي:

ينظر كثير من المحللين والباحثين إلى الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي على أنه أبرز الصراعات والتوترات التي تهدد المجتمع الإسرائيلي وقد مضجع أفراد، فهو أكثر الصراعات حساسية، كما أنه يعتبر أقدمها، بل ويعتبره البعض أساس الأزمات السياسية في إسرائيل. وبالرغم من أن الصراع العربي الإسرائيلي يحتل المكان الأول من حيث حدوثه ويزوره الإعلامي في الصحافة الإسرائيلية إلا أنه يأتي في المرتبة الثانية من حيث مركزيته في حياة المجتمع الإسرائيلي، بعد الصراع حول الدين<sup>(5)</sup>. ولهذا يقول الكاتب يجنال إيفين زوهار «إننا نخطئ خطأ كبيراً حينما نضع المشكلة الأمنية في مقدمة سلم أولوياتنا القومية. فهذه المشكلة أراها بسيطة وقابلة للحل، فالأخطر منها مشكلة الإكراه الديني الذي يمارسه المتدينون على العلمانيين.

فالصراع مع العرب مشكلة إقليمية قابلة للحل في حين يبدو الصراع بين المتدينين والعلمانيين أقل قابلية للحل<sup>(6)</sup>. وليس من المفالة القول إن مستقبل إسرائيل واستمرارها كمجتمع بات مرهوناً بنتائج العلاقات المتوترة القائمة بين المتدينين والعلمانيين<sup>(7)</sup>. وعلى مستوى السلام مع العرب بات من المؤكد أن هذا الصراع يقف حائلاً دون التواصل إلى اتفاقيات خارجية تنقل المجتمع الإسرائيلي من حالة الحرب إلى حالة السلام؛ لأنه يضر بغرض إسرائيل لتفريغ لحل الصراع الخارجي، ويشل قدرتها على اتخاذ قرارات مصيرية تتطلب تأييد قطاعات المجتمع الإسرائيلي للسلطة، التي بدونها لن يسهل التوصل إلى تسوية مستمرة ودائمة مع الفلسطينيين<sup>(8)</sup>.

والحقيقة هي أنه لا يمكن التعامل مع قضية الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي بمعدل عن وضعية الدين في هذا المجتمع، بعدما أصبحت هذه **الوضعية تمثل عامل تفكك** وتشردم داخل هذا المجتمع<sup>(9)</sup>. وترسم ملامح هذه الوضعية في علاقة الحركة الصهيونية بالدين اليهودي، وهنا يجب أن نفرق بين وضعية الدين في الصهيونية السياسية المعروفة بتوجهها العلماني والصهيونية الدينية من ناحية وأثر الثقافة الغربية على طبيعة الحركة الصهيونية بشكل عام من ناحية أخرى. فعلى الرغم من التوجه العلماني للصهيونية السياسية فإنها اعتمدت على الدين اليهودي مستقلة بعض المفاهيم الدينية استقلالاً سياسياً لإقناع الفرد اليهودي بضرورة الصهيونية وأهميتها ولتبرير قيام الصهيونية تبريراً دينياً يتناسب مع العقلية اليهودية المتمسكة بالدين، ولكي تضمن أيضاً تأييد الحركات الدينية اليهودية المختلفة. من هنا رفضت الصهيونية كل المقولات الدينية التي تتعارض مع أهدافها، فرفضت المضمون الصوفي الانطوائي للدين وفكرة انتظار المسيح المخلص، وفكرة العودة إلى فلسطين عن طريق المعجزة، وغيرها من الأفكار التي من شأنها أن تبقى اليهود قانعين بهياتهم انتظاراً للمستقبل الموعود<sup>(10)</sup>. وحينما استعان الصهاينة السياسيون ببعض الرموز الدينية لتلبية احتياجاتهم فرضوا عليها معان غير دينية مستمدة من

عالمهم القومي العلماني. فقد تحول الاحتفال بعيد الفصح ذي الطابع الديني إلى عهد الحرية والريبع<sup>(11)</sup>.

فالنصهيونية السياسية إذاً حركة سياسية قومية تنبع أساساً من الواقع اليهودي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وتأثرت زمن ظهورها بالأوضاع اليهودية في أوروبا خلال عصر القوميات، حيث أدى ظهور القوميات الأوروبية إلى ضرورة تبلور - ما يسمى - بـ «القومية اليهودية»، والاستفادة من الفكر القومي الأوروبي في تطوير «قومية يهودية» اتخذت فيما بعد شكلاً سياسياً تحدد هدفه في النهاية في إنشاء «وطن قومي لليهود».

أما الصهيونية الدينية فهي حركة تسعى إلى إحياء التراث الديني اليهودي، وإحياء اليهودية، وإحياء مفهوم الدولة اليهودية بالمعنى الديني، وتقوم على أساس مفهوم من الفكر الديني اليهودي الخاص بمفاهيم العهد والاختيار والخلاص، التي فسرتها تفسيراً يتفق وتوجهاتها. فأخذت فكرة الخلاص بعداً سياسياً قومياً بعد أن كان مجرد عقيدة دينية. وكالما مزت الجماعة اليهودية بأزمة في تاريخها تزدهر الآمال «المسيحانية»، أي الآمال في قنوم المسيح المخلص». وهكذا استغلت فكرة المسيح المخلص. وهكذا استغلت فكرة المسيح المخلص. وهكذا استغلت فكرة المسيح المخلص وفكرة الخلاص لإقناع اليهود بأن الصهيونية امتداد لليهودية، ومحققة للخلاص الذي تتحدث عنه المصادر الدينية اليهودية<sup>(12)</sup>.

وعلى مستوى أثر الثقافة الغربية على طبيعة الحركة الصهيونية بشكل عام يمكن القول إن الصهيانة هي الأصل أوروبيون توزعوا بين الفكر الديني والفكر العلماني، ومع تبنّيهم للصهيونية وهجرتهم إلى فلسطين نقلوا معهم هذا الصراع الديني العلماني الموروث<sup>(13)</sup>، لنجد في المجتمع اليهودي الصهيوني في فلسطين غالبية علمانية سيطرت عليها الثقافة الأوروبية العلمانية، وأقلية دينية تمسكت بالدين ولم تقبل الفكر العلماني.

ويدات ملامح الصراع ترتسم عن طريق طبيعة الصهيونية الدينية وعلاقتها بالصهيونية السياسية العلمانية. فالصهيونية العلمانية هي أساسها



حركة تمرد على التقاليد، إلى حد اعتبار اليهودية التقليدية خصماً أو عدواً للصهيونية، حيث اعتبر اليهود الأرثوذكس الصهيونية خطراً يهدد اليهود واليهودية، وذلك لأن غالبية المفكرين الصهاينة أتوا من دوائر ثقافية يهودية علمانية، وأنهم كانوا من العلمانيين المعادين للدين، والمتشككين في قدرة الديانة اليهودية على إدارة شؤون اليهود وحل مشاكلهم مع العالم<sup>(14)</sup>. ولم يقف رفض الصهاينة المتدينين عند حدود الطابع العلماني للصهيونية السياسية بل تعدى ذلك إلى رفض مبادئها وأسسها والهدف الذي تسعى إليه وهو «إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين»، واعتبروا ذلك خطوة غير دينية تتعارض مع الشروط التي حددها العهد القديم لإقامة الدولة اليهودية، وأولها ظهور المسيح المخلص. كما اعتبروا الفكر الصهيوني العلماني فكراً معادياً لليهودية والتراث اليهودي<sup>(15)</sup>.

ودخل الصراع بين الصهيونية الدينية والصهيونية السياسية دائرة أخرى من الخلاف حول صورة وطبيعة «اليهودي الجديد»، الذي رسمت الصهيونية السياسية ملامحه. فقد كان يجب على هذا «اليهودي الجديد»، التماهي على «اليهودي التقليدي الشثاني» الذي يمثل الصهيونية الدينية، من الناحية الأخلاقية والقدرة على البقاء والحفاظ على حقوقه في العالم<sup>(16)</sup>.

ومع إهانة الدولة انطلق المتدينون على أنفسهم واكتفوا - في كثير من الأحيان - بلعب دور المراقب على تطبيق الشرعية اليهودية في بعض المجالات بموجب اتفاق «الوضع الراهن» (ستاتوسكو) الذي وقع عام 1947م بين ديفيد بن جوريون (رئيس الوكالة اليهودية آنذاك) وحركة «أجودات يسرائيل» - التي كانت تقود الحرب ضد العلمانية والعلمانيين في المجتمع اليهودي الصهيوني في فلسطين - وعد فيه بن جوريون بأن يحفظ للحركة عدة مبادئ أساسية هي:

1 - «يوم السبت»: تحديد يوم السبت يوماً للراحة في قوانين الدولة.

2 - «كاشهروت»: ضمان الطعام الحلال شرعاً في المطاعم الرسمية للدولة.

3 - قوانين الأحوال الشخصية: وضع الصلاحيات المطلقة في مجال شؤون الزواج والطلاق في يد مؤسسة القضاء الحاخامي.

4 - التعليم: الاعتراف بمنظومة التعليم الديني المستقل.

ومنذ التوقيع على هذه الاتفاقية باتت تنظم العلاقة بين المتدينين والعلمانيين ولو بشكل مؤقت، فأصبحت ترفق بأي اتفاق ائتلافي منذ عام 1977م<sup>(17)</sup>، بعدما بدأت تتباين مواقف الجماعات والأحزاب الدينية من الاعتراف بالدولة، فبعضها اعترف بالدولة والتعاون معها مثل حزب «مقدال» (الحزب القومي الديني)، وبعضها فضل الاستفادة مما تقدمه الدولة دون الاعتراف بها مثل حزب شاس ويهودوت هتورا، والطائفة الحريدية وجماعة ساهلمر وغير ذلك.

ويتفق الباحثون الذين تناولوا التيار الديني في إسرائيل بالدراسة والتحليل على تباين أحزاب وجماعات هذا التيار وتوقعها. وهناك العديد من المعايير التي تصنف بموجبها هذه الأحزاب والجماعات<sup>(18)</sup>.

اكتفي المتدينون، لفترة ما، بما جاء في اتفاقية «الوضع الراهن» حتى عام 1977م، الأمر الذي حقق نوعاً من الاستقرار في العلاقة بين المتدينين والعلمانيين. فقد شارك المتدينون في الحكومات الائتلافية المتعاقبة ولكن بقدر محدود على المساومة بسبب قوة حزب «مهايي» من جهة ولأن الأحزاب الدينية لم تكن تتمدد في مطالبها حدود الاتفاقيات التي يتم التوصل إليها، مركزة على بعض الحقائق الوزارية مثل الأديان، تاركة الأمور السياسية والاقتصادية والأمنية للأحزاب العمالية اليسارية، ومع ذلك فإن الاتفاقيات الائتلافية وفرت مراكز قوة معينة للأحزاب الدينية حين تأكد لها الاعتراف بالإشراف على التعليم الديني وولاية المحاكم الدينية التابعة لهذه الأحزاب والاعتراف بأحكام الشرعية في مجال الأحوال الشخصية وبعض مظاهر السلوك الاجتماعي<sup>(19)</sup>.

ومن السهولة بمكان أن نضع أيدينا على أمثلة توضح المكاسب التي

حققتها الأحزاب الدينية. فقد اشترط حزب «أجودات يسرائيل» الديني للتصويت لصالح قرار إلغاء الحكم العسكري عن الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1965م أن توافق الحكومة على إنشاء بنك «أجودات يسرائيل»، وكان له ما أراد<sup>(20)</sup>.

نظر بعض العلمانيين إلى الصهيونية والدولة ورموزها مثل بن جوريون، بعين النقد لتهاونهم مع المتدينين، خاصة وأن اتفاق «الوضع الراهن» يمثل اتفاقاً عاماً يقبل تفسيرات مختلفة من الجانبين تتطلب مباحثات واتفاقيات جديدة بين الأطراف. من هنا نظر العلمانيون إلى هذا الاتفاق على أنه يعني «تسييس الدين» من ناحية ومن ناحية أخرى يعتبرونه تدخلاً غير شرعي في انعام حياتهم<sup>(21)</sup>. كما أن الأحزاب العلمانية مع حاجتها لتأييد الأحزاب الدينية أصبحت تتفاقل عن العديد من الأنشطة الخاصة بالمتدينين التي يمكن إدراجها تحت المحظورات<sup>(22)</sup>. من هنا قام بعض العلمانيين بتأسيس «رابطة مكافحة الإكراه الديني» في إسرائيل عام 1951م، فكانت الرد الأكثر وضوحاً من قبل العلمانيين على استغزات المتدينين، وفي عام 1973م تأسست «حركة الإسرائيليين الأحرار»<sup>(23)</sup>.

شكل عام 1977م تحولاً هز أركان المجتمع الإسرائيلي بتولي اليمين المتشدد مقاليد الحكم ممثلاً في حزب «هليكود» واستبعاد حزب «مهاي» من سدة الحكم لأول مرة، الأمر الذي ترتب عليه دعم الجماعات والأحزاب الدينية، ثم سرعان ما بدأت تستمد قوتها من تشجيع اليمين الصهيوني ودعمه لها. فعلى الرغم من أن هذه الجماعات والأحزاب لم تولد في السبعينات إلا أن بروزها وصعودها على المسرح السياسي يعود إلى هذه الحقبة. وكان لدخول بعضها معترك الحياة السياسية دلالة اجتماعية وسياسية، أتاحت لشرائح كانت حتى ذلك الحين على هامش الحياة السياسية، أن تشارك فيها، لتنتقل هذه الأحزاب من مرحلة «فن المساومة» إلى مرحلة «الابتزاز» الصريح والعلني للحزب الحاكم من أجل تحقيق مطالبها في فرض الشريعة اليهودية على المجتمع الإسرائيلي<sup>(24)</sup>.

كانت حرب عام 1967م بمثابة نقطة تحول فاصلة في تعزيز مكانة الأحزاب والقوى والجماعات الدينية في إسرائيل، وبالتالي على العلاقات بين المتدينين والعلمانيين. فقد وضعت نتائج هذه الحرب حداً لسنوات من القبول المتبادل المحكوم بوحدة الحفاظ على كيان الدولة التي كانت في طور التشكيل والاستقرار، وليكشف المتدينون عن خططهم المستترة والهادفة إلى فرض سيطرتهم على الدولة وفق مبادئ الشريعة اليهودية<sup>(25)</sup>. فقد فجرت نتائج تلك الحرب مشاعر الزهو والقوة لدى المعسكر الديني وصل إلى حد محاولة إضفاء المغزى الديني «المسيحاني» على الدولة باعتبار أن ساعة الخلاص الموعودة قد حانت. وبعد أن كانت إسرائيل تعرف قبل عام 1967م بأنها دولة علمانية تقوم على إرساء الديانة المدنية عن طريق عبادة الدولة وإضفاء الطابع الإسرائيلي العلماني على المجتمع، عن طريق التأكيد على ما يسمى بـ «الوضع الراهن» والحفاظ على مستوى العلاقات بين المتدينين والعلمانيين، تطورت بعد حرب عام 1967م ثقافة دينية كاملة حولت السيطرة على الدولة وبرزت رؤية مفادها أن إقامة الدولة العلمانية كانت مجرد خطوة أولى نحو الخلاص، وخلال ذلك كان على التيار العلماني أن يقوم بالدور العملي لإقامة الدولة وترسيخ وجودها، ثم يرضخ بعد ذلك هو والدولة للسلطة الدينية. وكانت نتائج حرب 1967م هي نظر المتدينين دليلاً على أن اليهود يعيشون في عصر يسمح فيه وقع خطوات «المسيح المنتظر». ونظروا أيضاً إلى هذه الفترة على أنها نقطة الانطلاق لمصر الثوبة (حزرا بتشوها)، الذي نما فيه جيل من الثائبين (حوزريم بتشوها)<sup>(26)</sup>. كما نظر المتدينون إلى احتلال بعض الأراضي العربية على أساس أنها مؤشر لدخول اليهود مرحلة جديدة تتطلب تحويل الدولة إلى دولة يهودية خالصة لكي تتمشى مع بداية حلم الخلاص الذي لا يمكن أن يصل لنهايتها في ظل وجود دولة يهودية علمانية. لذلك ظهرت بعد عام 1967م رؤية دينية قومية تمجد العمل القومي وبخاصة في مجال النشاط الاستيطاني وحولته إلى قيمة دينية عليا، لتبرز حركة «جوش إيمونيم» لتلعب دور الريادة في هذا المجال. وللمرة الأولى في تاريخ إسرائيل يتحول المتحدثون

بلسان التهار الديني إلى متحدثين باسم المجتمع الإسرائيلي كله بشقيه العلماني والديني<sup>(27)</sup>.

من هنا بدأ العلمانيون يستشعرون بخطر هذا المد الديني المتزايد، محملين الحكومات الإسرائيلية المتعاقبة مسؤولية تنامي التطرف داخل الشارع الإسرائيلي بسبب تعاملها مع المتطرفين سواء عن طريق إجراء محاكمات صورية للمخالفين منهم تنتهي في الغالب بالحكم عليهم بالحبس لفترات محدودة، سرعان ما يتبعها عفو من الرئيس. وأخذت مخاوفهم شكل تساؤلات يطرحها الباحث العلماني يديدا يتساقط على النحو التالي «هل هوية اليهودي تكمن فقط في الدين اليهودي؟ وهل بدون العلاقة مع الدين لا معنى للوجود اليهودي؟ هل اليهودي المتدين يهودي أكثر من اليهودي غير المتدين؟ وما هي طبيعة اليهودية الإصلاحية إذن؟ وما هو الفارق بين الهوية الإسرائيلية والهوية اليهودية؟ هل هناك يهودية علمانية؟»<sup>(28)</sup>. ويدات مخاوفهم تتزايد أيضاً خشية الإكراه الديني فتأسست عدة جماعات واتحادات هدفها الوقوف في وجه الحركات والأحزاب والقوى الدينية للحد من تأثيرها على المجتمع الإسرائيلي. ففي عام 1986م تأسست «الحركة الإسرائيلية العلمانية». وفي عام 1988م تكونت منظمة جديدة لمحاربة الإكراه الديني أطلق عليها «منظمة الحرية: النضال ضد الخضوع للسلط الحريدي»، تتألف من الثنتين وأربعين منظمة في إسرائيل وخارجها. وكان من أبرز قادتها الشاعر الإسرائيلي يهودا عميحي<sup>(29)</sup>. فقد بات واضحاً للملمانيين أن المتدينين يمنحون أنفسهم صلاحية الحقيقة المطلقة التي ترفض التسامح مع أي رؤية أخرى، وبذلك يرفضون حتى الحوار مع الملمانيين، بينما لا يرفض العلمانيون من الأساس إمكانية وجود المتدينين وممارسة حياتهم، على ألا يؤثر ذلك على نمط حياتهم<sup>(30)</sup>. من هنا لم يكن مستغرباً سماع أصوات علمانية تتعالى مطالبة بشنق المتدينين على أعمدة النور في الشوارع، أو وضعهم في جيتو في النقب، أو تجميعهم في معسكرات تجمع المشبوهين<sup>(31)</sup>.

وتأتي هذه العلاقة غير المتوازنة لحساب المتدينين في أعقاب تعادل

قوة الحزبين الكبيرين «العمل» و«ليكود» في انتخابات عام 1988م، والحاجة للناس من قبل هذين الحزبين لهذه الأحزاب الدينية في تشكيل الحكومة، وأصبح دورها يسمى «لسان الميزان». كما لم يكن بمقدور إسحاق رابين بعد انتخابات عام 1992م تشكيل حكومة دون مشاركة ودعم المتدينين ممثلة في حزب «شاس» الذي أبرم اتفاقاً ائتلافياً حصل بموجبه على مكاسب بالغة الأهمية<sup>(32)</sup>.

وكان عام 1996م بمثابة نقطة تحول أخرى وهامة في مكانة القوى الدينية في إسرائيل، فازدادت شراسة وازدادت قوتها الابتزازية، وذلك في ضوء فوزها الكبير في انتخابات هذا العام. فقد حصلت على ثلاثة وعشرين مقعداً، وشاركت كل الأحزاب الدينية («مقدال»، و«شاس»، و«يهودوت هتورا») لأول مرة في الائتلاف الحكومي مع اليمين الصهيوني المتطرف بزعامة بنيامين نتنياهو. وبعد هذا العام دعا اليمين العلمانيون في إسرائيل إلى حزم حقائبهم والرحيل من إسرائيل، ليس هزاعاً من خطر الحرب، بل هرباً من الدوائر الدينية المتعصبة المعارضة بل والرافضة لأسلوب حياتهم العلماني<sup>(33)</sup>. وتزايدت مكانة هذه الأحزاب على الساحة السياسية الإسرائيلية، بعدما أصبح المجال مفتوحاً أمامها لتحقيق المزيد من المكاسب على أرض الواقع، بعد أن بلغ عدد مقاعد الأحزاب الدينية الثلاثة في الكنيست بعد انتخابات عام 1999م يزيد على عدد مقاعد أي حزب علماني آخر بما في ذلك الليكود والعمل، فقد حصلت على سبعة وعشرين مقعداً (شاس سبعة عشر مقعداً، ويهودوت هتورا خمسة مقاعد، ومقدال خمسة مقاعد) وهي المقابل حصل حزب «إسرائيل وحده» على ستة وعشرين مقعداً، وحزب ليكود تسعة عشر مقعداً فقط.

كانت نتائج الانتخابات السابقة بمثابة انعكاس للمد الديني السريع والمتنشر الذي ترتب عليه تبلور ما يمكن أن نسميه «المجتمع المتدين المتكامل»، الذي تعزز له ثقافة دينية، وتتوفر له مؤسسات مدنية وعسكرية وتعليمية، وله ميزانيات ضخمة، وتحت تصرفه عناصر بشرية مدنية تدريباً عسكرياً داخل

للعاهد الدينية العسكرية التي تخضع لتهيار الديني القومي الصهيوني. وأصبحت الأدبيات الصهيونية تطلق على أفراد هذا المجتمع «أصحاب القبعات المنسوجة» (بمعاني هكها مسروجا) لتمييزهم عن بقية أفراد المجتمع<sup>(34)</sup>.

هكذا أقام المتدينون مجتمعاً خاصاً بهم، تتم داخله ممارسات ترتبط بالشريعة، ويرسم حدود الحوار مع المجتمع العلماني من خلال وضع خطوط فاصلة أساسها الحلال والحرام، والنجس والطاهر، والشرعي وغير الشرعي، وتحدد من يستحق أن يكون داخل الجماعة اليهودية ومن خارجها. فهم يوظفون النصوص الدينية لمنع الانسحاب من الأراضي الفلسطينية، فالشريعة تحرم الانسحاب من الأراضي الفلسطينية المحتلة، كما تحرم إعادة انتشار القوات الإسرائيلية، وتؤثم كل من ينفذ أمراً بذلك أو يساعد على ذلك، كما رسموا حدوداً جديدة من لدنهم ثم ربطوها بالشريعة بعد ذلك، والمثال على ذلك وصفهم للعلمانيين بتفهم «متيوننون» (متهمفيم) (نسبة إلى اللغة اليونانية)، وهو تمييز يعني أنهم «مبادون» (موشماديم) أي يستحقون الإبادة، والشريعة تسمح بطرد «المبادين» بعيداً عن اليهود، فهم لا يرثون ولا يذهبون في مقابر اليهود<sup>(35)</sup>. فالحاخام نسيم ياحين يحدد معيار التعامل مع العلمانيين بقوله «أفضل التعامل مع العلمانيين على أنهم مرضى بأمراض مزمنة، فالعلماني أسوأ من المريض، وأنا أطلق عليهم تعبير المرضى (حولاتهم)»<sup>(36)</sup>. وتحدث باحثون متدينون عن انتصار التيار الديني مقابل تراجع التيار العلماني وتقهقره. فالمجال الذي يعتبر انتصاراً للعلمانيين - كما يقول أورفي يزهار - وهو عدم إغلاق المحال ودور اللهو يوم السبت تحكمه مصلحة علمانية تسعى وراء تحقيق منافع مادية خاصة. ويؤكد الكاتب نفسه على أن «هزيمة» العلمانيين محسومة بسبب الفراغ الإيديولوجي الذي نتج عن الاختفاء التام للصهيونية الاشتراكية. فالدين والقومية نجعا في تبرير وشرح الوجود اليهودي في إسرائيل هنا والآن أكثر من العلمانية الليبرالية التي تتبنى «حرية الفرد والديمقراطية السياسية»<sup>(37)</sup>.

وفي الانتخابات التي عقدت في بداية عام 2003م حصلت الأحزاب الدينية على اثنين وعشرين مقعداً موزعة على النحو التالي: شاس أحد عشر مقعداً، ويهودوت هتورا خمسة مقاعد، ومفدال ستة مقاعد. وهكذا احتفظت الأحزاب الدينية بعدد مقاعد يقارب عدد المقاعد التي حصلت عليها من قبل، وإن فقدت مقعداً واحداً بالمقارنة بنتائج الانتخابات السابقة. ويرد هذا إلى النزاعات والصراعات التي بدأت تشهدها بعض الأحزاب الدينية ومنها حزب «شاس» الذي انقسم على نفسه، بعدما تشكلت من داخله حركة جديدة باسم «معبة إسرائيل» (أهالوت إسرائيل) برئاسة كيهير الحاخامات يتسحاق كدوري، لتشكل خصماً لحزب شاس في انتخابات عام 2003م، إلا أن هذا الحزب الجديد لم يتجاوز نسبة الحسم المطلوبة، ولكلة بلا شك أثر على عدد المقاعد التي حصل عليها حزب شاس في هذه الانتخابات من سبعة عشر مقعداً في الانتخابات السابقة إلى أحد عشر مقعداً في هذه الانتخابات. كما انسحب من حزب شاس عضو الكنيست ديفيد طال لينضم إلى حزب ليهكود. هذا إلى جانب التفوق الكبير الذي حققه حزب «شينوي» العلماني في هذه الانتخابات. فقد حصل على خمسة عشر مقعداً، فكان مفاجأة هذه الانتخابات.

ويشارك في الحكومة الحالية الحزب الديني القومي «مفدال» برئاسة افي إتام مع حزب «شينوي» العلماني برئاسة يوسف لبيد، فقد التقى النقيضان في هذه الحكومة انطلاقاً من القاعدة التي تقول إن «دور الأحزاب الدينية الرسمية داخل إطار البناء العام للحياة السياسية في إسرائيل، دور تحكم فيه سياسية التوفيق والائتلاف وهو محور الحياة السياسية الإسرائيلية»<sup>(38)</sup>. ورفض حزب شاس ويهودوت هتورا المشاركة فيها. وقد هاجم الحاخام عفوديا يوسف الزعيم الروحي لحزب شاس أريئيل شارون رئيس الحكومة الإسرائيلية الحالية لأن ضم لائتلافه حزباً علمانياً وتجاهله، فأطلق عليه تعبير «رئيس حلوة القمامة لحزب شينوي». كما هاجم حزب مفدال



وقال عن أعضائه إنهم «أسوأ من أعداء الدين، لقد مهدوا الطريق أمام أعداء الدين (أي العلمانيين) لدخول الحكومة»<sup>(39)</sup>.

ويمكن تحديد أسباب ازدياد حدة الصراع والاستقطاب بين المتدينين والعلمانيين ومجالاتها على النحو التالي:

أ - ينظر الجمهور المتدين إلى الجمهور العلماني على أنه جمهور «يفتقر إلى القيم» و«يمش في حيرة دائمة»، وأنه ليس لديه ما يطرحه، بينما ينظر الجمهور العلماني إلى الجمهور المتدين على أنه جمهور متعجب وغير عصري ويسعى إلى تعمير الدولة. ويدلل الحاخام أفهشاي شتكوهامار على صحة موقف الجمهور المتدين بارتفاع نسبة الجريمة بين العلمانيين ووصولها إلى حد ما الأدنى بين المتدينين، فلا اغتصاب ولا قتل، بل لا يوجد قسم شرطة في مدينة المتدينين «بني باراك»، ويدلل أيضاً على ذلك بانخفاض معدلات العنف في مدارس المتدينين مقابل ارتفاعها في مدارس العلمانيين، واحترام المعلمين هنا وعدم احتوائهم بالقدر الكافي هناك<sup>(40)</sup>.

ب - يقوم الجدل بين المعسكرين بين «دولة الشريعة» و«دولة القانون» حول هوية الدولة. فالمتدينون يطالبون بشكل ديني لإسرائيل يقوم على أساس من أحكام التوراة وتشريعاتها، بينما يطالب العلمانيون بتطبيق النظام السياسي المدني الدستوري في إدارة شؤون الدولة. والعلمانيون يعتبرون أن خضوع معاملاتهم الاجتماعية للقضاء الشرعي لا يجعلهم مواطنين في دولة وإنما أبناء طبقة دينية. فهم لا يمكنهم الزواج أو الطلاق في إسرائيل إلا كيهودي أو مسلم أو مسيحي أو درزي. ولا يمكن حدوث اختلاط في الزواج إلا إذا سمح أحد الأديان بذلك. وهذا يعني أن الزواج والطلاق يحوي قدراً من فرض القانون الديني على غير المتدينين. وهكذا يبدو الاختلاف هنا حول شكل وأسلوب الحياة الاجتماعية في المجتمع الإسرائيلي، أي حول هوية الدولة<sup>(41)</sup>. وعلى الجانب الآخر نجد الحاخام

يوسف عوفديا - الزعيم الروحي لحزب شاس المتشدد - يحذر المتدينين من التوجه إلى الجهاز القضائي العلماني، «فجميعهم لا يؤمنون بالتوراة، كلهم كفار، قوانينهم هي نفسها قوانين الأغيار»<sup>(42)</sup>.

ج - الصراع السياسي بين «الأحزاب الدينية» و«الأحزاب العلمانية». وحول هذا تقول شولاميت ألوني، رئيسة حزب ميريتس العلماني ووزيرة التربية والتعليم السابقة: «حينما يشهد المجتمع صراعات سياسية بين الدين والدولة، يتزايد الجهل والخوف من المعرفة والانفتاح، وفي المقابل تتزايد حدة الممازسة تجاه من يريد الانفتاح. فعينما تصبح للدين قوة سياسية واقتصادية يتحول الدين إلى أداة ضد التقدم والانفتاح»<sup>(43)</sup>.

د - وجود شبكات تعليم منفصلة عن التيار العلماني. يعلق أحد الكتاب العلمانيين على ذلك بقوله «نراهم طوال الوقت يبنون معاهد دينية (يشيفوت) ويتحدثون عن التعليم المستقل، وبناء مؤسسات تعليم التوراة. فكل ما عندهم هو التعليم والتعليم والتعليم»<sup>(44)</sup>. فحزب شاس - مثلاً - يدخل في صراع منظم ويضع خططاً محكمة من تأسيس شبكة تعليم ديني ويعمل على انتشارها والحصول على ميزانيات لدعمها<sup>(45)</sup>.

هـ - انفلاق الجمهور الديني على نفسه بمهداً عن الجمهور العلماني (أحباء منفصلة ومستوطنات منفصلة مثلما هي ثنائيا ويني باراك والقدس)، وذلك لخشية المتدين من التعرض لتأثير العلمانيين الممصر. وحول هذا تقول الدكتورة أفيفا أفيش، إن البناء الجماعي الذي يعيش فيه اليهودي المتدينين يتيح له أن يشعر بالانتماء والثقة<sup>(46)</sup>. لذا يعتبر المتدينون أنفسهم قطاعاً منفصلاً ومتميزاً داخل المجتمع الإسرائيلي. ولم يكن مستغرباً أن يطلق الحاخام المتشدد يسرائيل إنجلر دعوته الأخيرة بالانفصال الرسمي عن العلمانيين، بعد أن يش من إمكانية التعايش بين الجانبين<sup>(47)</sup>.

و - الاتجاهات المتطرفة في اليمين وفي اليسار، والتي يهدد كل منها الآخر،

وعلى الأخص فيما يتصل بقضايا الاستيطان وما يسمى «أرض إسرائيل الكبرى»<sup>(48)</sup> وقد ظهر هذا الأمر في أعقاب نتائج انتخابات عام 2003م حينما أعلن حزب «شينو» العلماني رفضه للأحزاب الدينية المتشددة ممثلة في حزب شاس ويهودوت هتورا، كما رفضت هذه الأحزاب بدورها مجرد الجلوس مع «لهيد» رئيس الحزب في حكومة واحدة إلا إذا وضع شال الصلاة (طاليت). ورغم اعتراضات حزب شينو على أن يشارك في حكومة بها أحزاب دينية متشددة إلا أنه أبدى استعداداً لمشاركتها في حكومة واحدة فقط مع إطلاق الصاروخ العراقي الأول - أثناء الاجتياح الأمريكي للبريطاني للعراق - وسيخرج منها مع إطلاق آخر صاروخ، أي حكومة طوارئ تشكل في حالة نشوب حرب ضد العراق.

ز - القوة التي بات يتمتع بها المتدينون وإحساسهم بالزعامة تحدث مزجاً من التوتر في العلاقات مع العلمانيين. وينبع هذا التوتر من الحقيقة التي تعهد بأن المجتمع المتدين في إسرائيل يجمع بين الوقوف على الهامش من ناحية واعتبار ذلك في المركز من ناحية أخرى. فالمتدين يؤكد على نقطة محورية مفادها أن القلبية علمانية والأقلية متدينة، ولهذا فإن المسؤولية الكبرى لا تقع في نهاية الأمر على عاتق المتدينين وإنما على عاتق العلمانيين (الأغلبية)<sup>(49)</sup>. فنتائج حرب 1967م ترد إلى المتدينين وتفسر تفسيراً مسيحيانياً، وهزيمة عام 1973م يحتملها العلمانيون والحركة العمالية وحزب «مهاي» ويماقب بدعم انتخابه وانتخاب اليمين المتطرف عام 1977م.

ح - بدأ العلمانيون يبدون تذرهم من إعفاء طلاب المدارس الدينية من الخدمة العسكرية بدعوى أنهم بدراساتهم للتوراة هم «جنود في جيش الرب»<sup>(50)</sup>. وفي ظل العبء العسكري المتزايد خلال حرب عام 1973م والغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982م والانتفاضة الفلسطينية الأولى والثانية وفي ظل إلحاح العلمانيين على هذه القضية أصبحت قنبلة موقوتة قد يؤدي انفجارها في أي وقت إلى سلسلة من الانفجارات

المتتالية داخل إسرائيل. وبدأت مشاعر الظلم لدى العلمانيين تذهب بعيداً إلى حد مناقشة جدوى التواجد في دولة لا توفر لسكانها المساواة في المعيش وفي الموت<sup>(51)</sup>. وبالفعل أصبحت قضية تجنيد اليهود المتشددين (حريديم) في الجيش تتحول إلى إحدى الأوراق السياسية لدى جميع الأحزاب بهدف إرضاء جماهير ناخبها<sup>(52)</sup>. والأمر الذي يثير الدهشة هو الفتوى التي أفتى بها بعض الحاخامات بأن من حق هؤلاء الدارسين المتدينين الاستفادة من أموال صناديق الإعانة، فهم في وضع مقدس، معفيون من أي واجب أخلاقي تجاه المجتمع الذي يعيشون فيه، ومعفيون من ممارسة أي عمل آخر<sup>(53)</sup>.

ط - كان الاستيطان ومازال أحد المحاور التي تغذي وتؤجج نار الصراع بين العلمانيين والمتدينين. فعمليات الاستيطان التي تزايد معدلها في أعقاب حرب عام 1973م لم تكن موجهة أساساً، كما اعتقد البعض، ضد العرب بل كانت موجهة إلى الداخل، أي إلى العلمانيين الإسرائيليين. فلم ينظر هؤلاء إلى العرب على أنهم مصدر تهديد للسلطة الدينية، بل مصدر التهديد هم العلمانيون الذين يتبنون - في نظر المتدينين - أفكاراً صهيونية علمانية عفى عليها الزمن. وهم بالاستيطان يخلقون واقعاً جديداً يجعل أية حكومة عمالية علمانية تقف عاجزة في مواجهتها للمستوطنات اليهودية، وأي مساس من جانبها بالنشاط الاستيطاني يعني تفجير حرب أهلية ضروس، في ضوء ما يتردد الآن من أن المتطرفين اليهود يكسسون الأسلحة داخل المستوطنات، ويشكلون تنظيمات سرية متطرفة تضم عناصر دينية ويمهية تخطط للعمل ليس فقط ضد العرب الفلسطينيين في الأراضي المحتلة، بل أيضاً ضد القوات الإسرائيلية إذا جاءت لإزالة أية مستوطنة في إطار أية تسوية نهائية مع السلطة الفلسطينية<sup>(54)</sup>.

ي - كان لمسيرة السلام دور هام وكبير في دعم وتعزيز دور الأحزاب والقوى

الدينية بشكل غير مباشر، الأمر الذي ترتب عليه تأجيج نار الصراع بينهم وبين العلمانيين، ويات من المعروف أن العامل الديني أو المامل العلماني يؤثر أكثر من أي عامل آخر، على موقف الأفراد من مسيرة السلام مع العرب<sup>(55)</sup>. فلقد جذبت سياسة القوة التي انتهجها العلمانيون في علاقاتهم بمحيطهم العربي أنظار المتدينين وشدتهم إليها، الأمر الذي أوجد ديناميكية داخل الجمهور المتدين. من هنا أدت بعض التوجهات السلمية التي كشفت عنها حكومة رابين - بيرس عن احتدام الحوار بين العلمانيين والمتدينين، ففي هذه العملية السلمية سيفقد اليهود - حسب تصور المتدينين - ميزة القوة أمام الأغيار، وذلك في ظل حل يقدم وضماً عادياً ومتساوياً لليهود في علاقاتهم بمحيطهم العربي<sup>(56)</sup>. وهكذا ضاعت الحدود وانتهكت القواعد في اللحظة التي تنازل فيها العلمانيون، باعتبارهم يمثلون السلطة الحاكمة، عن علاقاتهم، التي تتسم بالقوة، مع الأغيار (العرب). فالمعملية السلمية واحتمالات التوصل إلى اتفاق مع الفلسطينيين تقوض فتاوى المتدينين المتشددين بقتل العرب. فقد أفتى أحد حاخامات حركة «جوش إيمونيم» بأن «تحرير القتل في التوراة يقتصر فقط على من يشارك فقط في التوراة والتراث اليهودي. فغير اليهودي - أي العربي - يحل قتله من عمد وقصد». ويفتي د. يسرائيل هس - الأستاذ بجامعة برايلان - بأن «العرب هم أبناء عماليق، وتحل إبادتهم من على وجه الأرض». فعلاقة الرب بالأغيار - كما يراها هؤلاء المتشددون - هي نفسها العلاقة بالاعتداء، المستباحة دماًؤهم، مثل طلاب «الكلية الإسلامية» في الخليل، لأنهم - حسب هذه الفتوى - يستحقون الموت<sup>(57)</sup>. ويستطرد موشيه هايجلين - رئيس الحركة اليمينية الدينية المتشددة «هذه أرضنا» (زو أرتمينو) - حول هذه العدوانية والعنصرية والعنف مع العرب بقوله «الرد الوحيد على الهجمات العربية القاتلة هو محو القرية عن بكرة أبيها. فمن الأفضل قتل ألف مواطن من مواطني الأعداء العرب على المخاطرة بشجرة واحدة من شجرات أحد

الجنود اليهود<sup>(58)</sup>. ولم يكن من المستغرب تبعاً لذلك الكشف عن عصاية يهودية كانت تخطط لتفجير قبة الصخرة، بهدف نشوب حرب شاملة بين المسلمين واليهود، يحتمل أن يحل بعدها - كما يزعمون - الخلاص المسيحاني<sup>(59)</sup>. ويضيف الحاخام يهودا سميتال رئيس أحد المعاهد الدينية العسكرية أن العملية السلمية أغلقت أمامنا الباب أمام الحديث عن الحقوق التاريخية، وظهرت بدلاً من ذلك إيديولوجية عدم وجود مكان آخر، والتي تقضي بالإقامة في حدود إسرائيل الحالية فقط<sup>(60)</sup>. ومن المحتمل مع كل تقدم في مسيرة السلام - كما يقول الدكتور محمد محمود أبو غدير - أن يتصاعد تدخل الزعامات الدينية ضد أي قرارات تصدر عن الحكومة أو الجيش، إذا ارتبط ذلك بالانسحاب من الأراضي المحتلة وإزالة مستوطنات، بإصدار فتاوى تدعو إلى عدم احترام قرارات الحكومة أو أوامر القادة العسكريين<sup>(61)</sup>. ويكشف التيار المتشدد عن وجهه القبيح المتمسك بالحرب والرافض للسلام في الغضب الكبير والثورة العارمة التي أبداها القائد العسكري المتدين عميدور عندما سمع قصيدة ملحنة للشاعر حايم حيفير بعنوان «الحرب الأخيرة»، والتي تتبنى كلماتها أن تكون حرب عام 1973م آخر الحروب التي تخوضها إسرائيل في المنطقة، كما اعترض أيضاً على أغنية تحمل عنوان «شتاء 73» للكاتب شموئيل هسفرى، تدعو كلماتها إلى الهدف نفسه، مؤكداً على أنه من الكذب القول بأننا وعدنا بأن نطلق حملة بيضاء في السماء، أو وعدنا برفع غصن زيتون كما ورد في هاتين الأغنيتين. إننا لم نقدم وعداً بأن تكون حرب عام 1973 هي آخر الحروب<sup>(62)</sup>. وقد تجلت هذه المواقف والتصريحات المتشددة في أبلغ صورها بعد التوقيع على اتفاق أوسلو بين إسرائيل والفلسطينيين لتصدر فتوى بإهدار دم إسحاق رابين، ترجمها أحد الشباب المتدين من خريجي المعاهد الدينية العسكرية عملها بإطلاق النار على رئيس الوزراء عام 1995م.

وهكذا بات واضحاً للجميع أن المتدينين يعارضون كما لو أن الحديث عن حرب أهلية، في الجانب العنيف خرجت من صفوفه قوى عملت على تهديد الاستقرار الإقليمي (المصائب السرية اليهودية)، وتنفيذ عمليات إرهابية جماعية (جولدشتاين وغيره)، والتهديد بالتمرد المسلح (حركة هذه أرضنا (زو أريتمينو) و(أنصار الكهانية) وقتل رئيس حكومة (يجال عمير). وعلى المستوى السياسي قام اليمين الإيديولوجي بتفعيل الدمج بين التعصب ونبوءة تحقيق نهاية العالم (مثل نبوءة إلفي إيتام - رئيس حزب مفدال - عن المسيح المنتظر). إن الحرب على - ما يسمى - الإرهاب ومخاطر السلاح غير التقليدي والمعاناة جراء الانتفاضة تتحد مع النمو الديموجرافي المتزايد للمتدينين، ومع مهل المهاجرين الجدد إلى المعسكر المتشددة تتاح فرص غير عادية أمام المتعصبين اليمينيون والصقور وأتباع المسيح المنتظر<sup>(63)</sup>.

لقد أخذ الصراع بين المتدينين والعلمانيين أبعاد خطيرة باتت تهدد بنية المجتمع الإسرائيلي، ليصل إلى ذروته بصيور فتوى دينية بإهدار دم رابين عام 1995م. ويات من المؤكد في حالة وصول الأحزاب الدينية إلى سدة الحكم أنها ستقرض قوانينها وعاداتها على المجتمع الإسرائيلي، كله بحيث لن يبقى أمام العلمانيين سوى المطالبة بالحكم الذاتي الخاص بهم داخل الدولة. بل تصور البعض قيام دولة في نهاية المطاف، ليس دولة إسرائيلية، وأخرى فلسطينية، بل دولة دينية أخرى علمانية. ومع تعاضد قوة المتدينين ووضعهم السياسي أصبح العلمانيين في حالة دفاع عن النفس والمتدينين في حالة هجوم، إلى حد أن كثيرين منهم يتنبأ بانتصار المتدينين واختفاء العلمانيين تماماً، بحيث يشير المتدينون إلى العلمانيون القلائل الذين يسهرون في الشوارع باعتبارهم أقلية، ويصبح العلمانيون أغياراً يتحدثون العبرية<sup>(64)</sup>. من هنا تعالت الأصوات في المجتمع الإسرائيلي التي تطالب بالفصل بين الجانبين، بل ورأى البعض ضرورة إقامة دولتين منفصلتين، واحدة للمتدينين والأخرى للعلمانيين، ويكون لكل واحدة منها دستورها الخاص، ومنظومة القوانين التي تطبقها، ويتم تشكيل حكومة فيدرالية عملياً تتولى أمور القضايا

الخارجية والأمنية فقط، ويكون الجيش مشتركاً بين الدولتين، وتمول الميزانية من ضريبة هيدرالية، ولا يكون التجنيد فيها إجبارياً<sup>(65)</sup>.

وهي ظل هذا الاستقطاب والصراع المتزايد عقدت حلقات نقاش وندوات ومؤتمرات داخل إسرائيل وخارجها، بتمويل إسرائيلي وغير إسرائيلي لمناقشة هذه القضية، في محاولة لإيجاد الحلول لها وذلك في ضوء شعور اصطلاح والحرب الأهلية بين المتدينين والعلمانيين في أجهزة الإعلام الإسرائيلية والأجنبية<sup>(66)</sup>، وفي ضوء إعادة استخدام تعبيرات قديمة من التراث اليهودي، تفرق بين الأبيض والأسود، الخير والشر، مثل تعبيرات «أبناء النور» للإشارة إلى العلمانيين و«أبناء الظلام» للإشارة إلى المتدينين المتشدد<sup>(67)</sup>، وفي ضوء تزايد قوة الأحزاب والقوى الدينية اليهودية، بعد أن أصبحت أقوى من أي وقت مضى، ولديها قوة انتخابية عظيمة، مما قد يشجعها على مواصلة العمل من أجل السيطرة على الدولة كلها. ويمكن لهذا أن يتأتى من خلال تطوير آليات يحددها المجتمع هدفها ضبط هذا الصراع والحد منه على الأقل، إن لم يكن في الإمكان القضاء عليه<sup>(68)</sup>، فهما يتعلق بتجنيد الشباب المتدين (حريدي) في الجيش الإسرائيلي تشكلت لجنة في الكنيست رأسها قاض يدعي «ديفيد طال» لدراسة هذه القضية والتوصل إلى حل وسط يرضي العلمانيين والمتدينين. وتم تمرير هذا القانون - الذي سمي بـ «قانون طال» - هي القراءة الثالثة، والذي يقضي بتأجيل استدعاء الشبان المتشدد<sup>(69)</sup> للتجنيد العسكري من سن الثامنة عشرة إلى الثانية والعشرين ليوّدي خدمة وطنية إلزامية. ويقترح القانون الجديد على الشبان المتدين آلية للتخلص من الخدمة الوطنية عند بلوغ أحدهم عامه الثاني والعشرين، وهي تقديم خدمات عامة سنوياً لفترات حددها القانون. وبهذا يتم لأول مرة إعفاء المتدينين المتشدد<sup>(70)</sup> من التجنيد الإجباري بسن القانون، يلزمهم بأداء الخدمة الوطنية في إطار الدفاع المدني لمدة أسبوعين من كل سنة. وقد تحفظ أعضاء كنيست علمانيون على هذا القانون «لأنه سيكون أسوأ من قوانين نهر نهرج»



لأن تلك القوانين ميزت بين اليهود وغير اليهود بينما ميز هذا القانون بين اليهود واليهود<sup>(69)</sup>.

ونظمت دورية «ميتوم شفيعم فشفيع» حلقة نقاش حول العلاقة بين الدين والدولة، ضمت بعض رموز المتدينين والعلمانيين لمناقشة هذا الصراع المحتدم بين الجانبين. وتوصل الجانبان إلى حقيقة مفادها ضرورة انفتاح المتدينين على المجتمع وضرورة أن يسود التسامح بين الطرفين<sup>(70)</sup>. كما عقدت جامعة تل أبيب بالإشتراك مع مركز «تلبي شتاينمنتس لأبحاث السلام» و«وصندوق كونراد أدبائره» ندوة حول العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل وتداعياتها الاجتماعية والسياسية. ناقشت هذه الندوة عدة محاور منها: الهوية اليهودية والهوية الإسرائيلية، وإمكانية فصل الدين عن الدولة، وحدود التسامح المتبادل، وأثر الدين على الحوار العربي الإسرائيلي. وتوصل المشاركون إلى ضرورة حل هذا الصراع أو على الأقل وضع آليات تضمن سبل العيش معاً<sup>(71)</sup>.

ورغم هذه الندوات واللقاءات وحلقات النقاش إلا أن الصراع بين المتدينين والعلمانيين عصي على الحل؛ لأنه «بات يتحصر - كما يقول الكاتب داني تروفر - في بناء أسوار للدفاع عن الذات أو الخضوع التام من طرف لطرف آخر، وهذا لن يحدث»<sup>(72)</sup>. وهكذا يصبح التوفيق بين الجانبين - كما يرى الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن أحمد - صعب جداً؛ لأن الطرفين غير مستعدين للتنازل عن موقفيهما، وهما في حالة هدنة تأخذ بإبقاء الوضع كما هو عليه خشية تفاقم الصراع وتحوله إلى صراع مدمر للمجتمع<sup>(73)</sup>.

### ثانياً: انعكاسات الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المسرحية العبرية الحديثة:

وقف كتاب المسرحية العبرية الحديثة بالمرصاد لمتابعة مظاهر وأشكال الصراع بين العلمانيين والمتدينين والتعبير عنه في المسرحية، وعرض هذه

المسرحيات على خشبة المسرح للتأثير على القراء والمشاهدين بالتحذير من مخاطر المد الديني والآراء المتشعبة التي يتبنّاها هؤلاء المتدينون.

ابتمد المتدينون من المشاركة في الحياة الثقافية بشكل عام والكتابة المسرحية والعروض المسرحية بشكل خاص؛ لأنهم اعتبروها عملاً يتنافى مع وصايا الدين<sup>(74)</sup>. من هنا ترك الباب مفتوحاً أمام العلمانيين لتصبح لهم الغلبة والسيطرة على المؤسسة الثقافية بشكل عام، والمؤسسة المسرحية بشكل خاص. ولم يخف المتدينون مخاوفهم وقلقهم من سيطرة العلمانيين على هذه المؤسسات الثقافية، ودورها في تمهيط الشخصية الدينية في شكل سلبي يرفضه المتدينون. وحول هذا يقول الحاخام «أفيشاي شتوكهامار»: «لا يعرف الجمهور العلماني عن الجمهور المتدين إلا ما تنشره المؤسسة الثقافية المعروفة بمبادئها وعدم تماطفها مع اليهود المتشددية»<sup>(75)</sup>. ويوجه الحاخام عوفاديا يوسف - الزعيم الروحي لحزب شاس - نقده الواضح الذي لا لبث فيه للمؤسسة المسرحية بقول «اولئك الذين يمثلون في المسرح، لن يحفظوا بروية وجه الرب، لا في حياتهم ولا في مماتهم، وينتظر كل مسرحي كرسي كهربائي يمدد عليه»<sup>(76)</sup>. مطالباً المتدينين بعدم دفع الضرائب التي توجه إلى المؤسسات الثقافية التي تمارس دوراً مهادياً لهم، من هنا يطالب بتقليص ميزانية المؤسسات الثقافية والفنية إلى حدّها الأدنى. والخطورة التي يستشعرها المتدينون من هذه المؤسسات هي أنها أصبحت المنفذ الوحيد أمام الجمهور الإسرائيلي للتعرف على عالم المتدينين، وذلك في ضوء انغلاق المتدينين في أحياء خاصة بهم، وعدم اختلاطهم بفئات المجتمع الإسرائيلي المختلفة.

ومن السهولة بمكان أن نلتمس عداء الأدباء العلمانيين للمتدينين في تصريحاتهم الواضحة والصريحة. فقد كتب الأديب «عاموس عوز» «حينما ننظر إليكم من بعيد نرى فيكم تهديداً خطيراً على الغالي والمقدس لدينا. ينكمس منكم خطر إبعاد إسرائيل من الربط من التراث اليهودي والإنسانية الغربية»<sup>(77)</sup>. أما الكاتب ديفيد جروسمان فهري - في كتابه «الزمن الأصفر»

(هزمان هتسهوف) الذي مسرح هيمما بعد - أن أفراد حركة «جوش إيونيم» المتطرفة هم مصدر الشر وسيشكلون نهاية «شعب إسرائيل»، حيث سيقتودونه إلى الدمار والهلاك<sup>(78)</sup>.

بدأ تناول المسرحية العبرية لقضايا الصراع بين المتدينين والعلمانيين في مرحلة التنوير (هسكالاً) وفق المفاهيم السائدة في هذا الطور المبكر من الأدب العبري الحديث. وقد كان طرفا الصراع في هذه المرحلة هم المتنورون من ناحية والحسيديم (أتباع الحركة الحسيدية المتدنية) من ناحية أخرى. ولقد نجح المتنورون (هسكلهم) في توظيف المسرحية - كجنس أدبي - كسلاح يوجه ضد الحركة «الحسيدية» المتدنية وأتباعها «حسيديم». فنشرت بعض الأعمال المسرحية التي تنتقد المؤسسة الدينية ورموزها التي وصفت بالتعرج وترفض التحديث، وتضدع البسطاء من اليهود وتمالئ السلطات على حسابهم من ناحية، وتبشر بأفكار عصر التنوير من ناحية أخرى. ومن هذه المسرحيات «حكاية شمشون» (معاصيه شمشون)، و«برج القوة» (مجدال عوز)، و«المجد للصالحين» (لشازيم تهيلا) للكاتب موشيه حاييم لوتساتو، ومسرحية «طفولة وشباب» (يلدوت أوفهوروت) للكاتب برسفلي برازا، ومسرحية «المجد لبنت الحكمة» (تفشيريت لبنت بينا) للكاتب أفرام بير جوتلوفر، ومسرحية «الحقيقة والإيمان» (إيميت فايمونا) للكاتب آدم هكوهين مثير وغيرها. إلا أن هذه المسرحيات انتقدت إلى القيمة الأدبية، ولم تكن صالحة للعرض المسرحي؛ لأنها ركزت في الأساس على المضامين والأفكار التي تطرحها.

انتقل موقف المسرحية العبرية الحديثة المادي للمؤسسة الدينية ورموزها مع انتقال مركز الأدب العبري الحديث من أوروبا إلى فلسطين. أضف إلى ذلك أن أدب هذه الفترة - «أدب يلماح» - ولد في ظل العثمانية، فقد تعلم أدباء هذه الفترة في حركة العمل، بتوجهها الاشتراكي العلماني<sup>(79)</sup>. كما ظهرت في تلك الأثناء إمكانية جديدة لم تكن متوفرة للمسرحية العبرية خلال مرحلة التنوير، وهي وجود عدد من المسارح يمكن عرض هذه المسرحيات عليها.

كان مسرح «هكوميكوم» - الذي أسسه الشاعر أوهجنور همثري - من المسارح المهمة ذات التوجهات الساخرة. فقد انتقد هذا المسرح المؤسسة الدينية وحاخاماتها الذين يوهمون الناس بقدراتهم الخارقة وإسكانياتهم العالية. كتب همثري مسرحية من فصل واحد بعنوان «اجتماع الآلهة لإصلاح الشر بين اليهود»<sup>(80)</sup> يشيقات ريونهم لتكائنات هممزاروت بيسرائيل شكل فيها مؤسسة الحاخامية في صورة أريمة حاخامات بشكل تهكمي، متهمين لا يعرفون ما يدور حولهم، مختلفين في آرائهم<sup>(80)</sup>. كما عرض مسرحية أخرى بعنوان «على كرسي المحاكمة» (عل كيمس همشباط) ينتقد فيها المؤسسة الدينية أيضاً. شاركت المسارح الساخرة الأخرى مثل «همطاطي»، الذي كان امتداد لمسرح «هكوميكوم» الذي لم يدم طويلاً، ومسرح «موعادون هنتيترون» في توجيه النقد للمؤسسة الساخرة. فقدم مسرح «موعادون هنتيترون» - الذي أخذ على عاتقه منذ تأسيسه مهاجمة المؤسسة الدينية - أول عرض له بعنوان «الجماعة الطيبة» (محفريه توفيم) يسخر فيها من مؤسسة الدهن «حفرا كديشاء التي تطرف عليها الحاخامية».

ومع قهام إسرائيل استمر عزوف المتدينين عن المشاركة في الحياة الثقافية والفنية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، وباتت عدم مشاركتهم في هذه الأنشطة بمثابة إحدى السمات التي تتميز هذه الجماعات وتمزلهم عن بقية أفراد المجتمع، بعدما باتوا ينظرون لها على أنها معادية تماماً للدين<sup>(81)</sup>. واستمرت في الوقت نفسه سيطرة العلمانيين على هذه المؤسسات بشكل عام، وازداد تهميط شخصية المتدين حدة، فبات اليهودي المتدين هو اليهودي الذي يرتدي ملابس سوداء، ويضع على رأسه طاقية منصوجة أو قبعة سوداء، وغطاء للرأس أو شال، تتدلى على وجنتيه سواف طويلة، طريقة حديثة سرية خفاء، يخلط في طريقة حديثه بين عدة لغات منها العبرية واليديشية<sup>(82)</sup>. من هنا كان المسرح ساحة المعركة الهامة التي يمكن للعلمانيين أن يشنوا من خلالها حرباً بلا هوادة على المتدينين ومجتمعهم وعاداتهم وثقافتهم وابتزازهم وكل الصفات السلبية التي عرفوا بها داخل المجتمع

الإسرائيلي، وكلما زاد بروز المتدينين على الساحة السياسية الإسرائيلية، وزادت مطالبهم بفرض مزيد من القوانين الدينية على الحياة الإسرائيلية. زادت شراسة العلمانيين في مقاومة المتدينين من خلال عرض هذه المطالبات الابتزازية على خشبة المسرح. من هنا يقول الحاخام «أهيشاي شتو كهامار» ومن السهل أن ننسب التعريض ضد اليهود المتشدد (حريديم) إلى المؤسسة الثقافية لانتمائها الواضح للكتاب والإعلاميين والأحزاب اليسارية العلمانية»<sup>(83)</sup>.

ومن الملاحظ أن معالجة الأدباء المسرحيين العلمانيين لصراعهم مع المتدينين ينحصر في ثلاثة أطر مهمة. الإطار الأول هو الأسلوب الكوميدي الساخر. وحول هذا يقول الدكتور رشاد الشامي «من الظواهر الجديرة بالرصد في الواقع الإسرائيلي شيوع ظاهرة المسرح الانتقادي الساخر الذي لم يتورع عن ذبح كل الأبقار المقدسة في إسرائيل على مشهد من قادتها، ومن كل القوى الدينية المتطرفة والقوى اليمينية الفاشية»<sup>(84)</sup>. فقد أتاح المسرح الساخر الانتقادي للكتاب العلمانيين إمكانية تفادي الخضوع للرقابة بنوعها، الرسمي والاجتماعي، خاصة وأن الأحزاب الدينية كانت تعارض بشدة أية محاولة من قبل الأحزاب العلمانية للتقدم بمشروع قانون في الكنيست لإلغاء الرقابة على الأفلام والمسرحيات<sup>(85)</sup>. والإطار الثاني هو أن هذه المسرحيات حينما كانت تجد طريقها إلى خشبة المسرح كانت تعرض على مسارح صغيرة، الأمر الذي يعني أن أعداد المشاهدين كانت صغيرة، جمهور جاء خصيصاً لإحساسه بالتعاطف مع رؤية كاتب النص. أما الإطار الثالث فهو الاستعانة ببعض الأعمال المسرحية العالمية لتكشف نفاق وفساد المؤسسة الدينية، وكانت مسرحية «ترتيف» للكاتب الفرنسي «موليير» خير مثال حقق للعلمانيين عدة انتصارات في صراعهم مع المتدينين وإن ظلت في إطار الكوميديا<sup>(86)</sup>.

## أ - مسرحية «ترتيف» وتوظيفها في الصراع بين العلمانيين والمتدينين

كانت الاستعانة بمسرحية «ترتيف» للكاتب الفرنسي موليير إحدى

الوسائل الهامة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون العلمانيون في صراعهم مع المتدينين. فكانت أكثر مسرحيات المسرح العالمي التي حظيت بإعداد مسرحي وترجمات، بحيث مثل توظيفها اتجاهًا واضحًا في نقد المؤسسة الدينية<sup>(87)</sup>. فعند عرض هذه المسرحية لا يمكن للرقابة، الرسمية والاجتماعية، أن تعرض؛ لأنها مسرحية من التراث المسرحي العالمي، وتصور مجتمعاً أوروبياً مسيحياً. فشخصية ترتيف رجل الدين الذي يتغذ من الدين ستاراً يخفي خلفه كل نفاقه وزيفه وأنانيته وضيق أفقه، وشخصية أورجون الذي اتخذ في تدينه مسار خلفه، جعلت المسرحية نموذجاً لا يبتزاز الأموال تحت قناع الورع والتقوى<sup>(88)</sup>.

بدأ توظيف مسرحية «ترتيف» في الصراع بين المتنوريين والحسيديين في مرحلة التطوير «هسكالاً»، لنقد المؤسسة الدينية أيضاً. وقد تجلّى هذا الأمر في عمليات الإعداد المسرحي لهذه المسرحية أو ترجمتها إلى العبرية. فهناك مسرحيتان اعتمدتا في الإعداد المسرحي على مسرحية «ترتيف» هما «الحاخام حانوخ والحاخام يوسفري» (رابي حانوخ هرابي يوسفري) للكاتب أهرون فولمسون، وقد أطلق في المسرحية على الحاخام يوسفري ترتيف اليهودي. ومسرحية «نافال الورع أو المنافق» (نافال هتسديك أو همتحازيه) للكاتب ديفيد هكسلر، الذي قصد بكتابة هذه المسرحية توجيه سهام نقده إلى شخصية حسيديّة معروفة هو الحاخام أفراهام يعقوب فريدمان (1819م - 1883م)، فقدم المجرم المتورط مع السلطات الروسية ضد اليهود البسطاء، فكشف عن أفعالهم وتصرفاتهم المناهضة للدين وتم تحت ستار الدين<sup>(89)</sup>. كما كانت الفكرة المحورية لمسرحية ترتيف حاضرة بقوة في مسرحية «الحقيقة والإيمان» للكاتب أدام هكوهين، ممثلاً في شخصية «تسفمون» المقرب من عالم الحسيديّة<sup>(90)</sup>.

قام نعمان رازيكراتش بترجمة مسرحية «ترتيف» إلى العبرية عام 1901م بعنوان «ترتوف أو المنافق». ثم توالى الترجمات العبرية للمسرحية طالما احتدم الصراع بين المتدينين والعلمانيين. فتاريخ نشر أية ترجمة لهذه

المسرحية أو عرضها على المسرح يعني احتدام المواجهة بين الجانبين. فقام أفرام شلونسكي بترجمة المسرحية عام 1932م لتعرض على مسرح «هيبما» وقام حاييم حيفير ويوسيف ميلو بإعدادها للمسرح عام 1950م لتعرض على مسرح «هكلمري»، وقام ناتان ألترمان بترجمتها عام 1967م لتعرض على «المسرح البلدي بهيفا» عام 1970م، كما أعدتها المخرجة عدنا شفيت للمسرح لتعرض على مسرح «بيمات بئر شيفع» عام 1974م، ثم قام يهوشوع سوبول بترجمتها عام 1985م لتعرض على «المسرح البلدي بهيفا». ويعلق الباحث دان أوريان على عمليات الإعداد والترجمة لهذه المسرحية بقوله: «هؤد مترجمو هذه المسرحية ومعدوها شخصية ترتيف وحولوها إلى ممثل المؤسسة الحسيدية والمؤسسة الدينية في إسرائيل، فوظفها هؤلاء العلمانيون ضد تفاق المؤسسة الدينية اليهودية»<sup>(91)</sup>.

## ب - الصراع بين العلمانيين والمتدينين

كان توظيف مسرحية «ترتيف» سلاحاً قوياً في معركة العلمانيين ضد المتدينين، وحقق نجاحاً كبيراً، خاصة أنه كسر قاعدة عرض المسرحيات التي تنتقد المؤسسة الدينية على المسارح الصغيرة التي لا تحظى بإقبال كبير من قبل المشاهدين. فقد عرضتها معظم المسارح الإسرائيلية الكبيرة مثل مسرح «هيبما» و«هكلمري» والمسرح البلدي بهيفا وغيرها.

شجع عرض مسرحية ترتيف على المسارح الكبيرة في إسرائيل وازدياد نشاط المتدينين على المستوى السياسي في نهاية السبعينات والثمانينات إلى خروج المسرحية الأصلية، التي تتناول الصراع نفسه عن طوق المسارح الصغيرة، فبدأ الكتاب المسرحيون يعرضون أعمالهم على المسارح الكبيرة لأن حدة المواجهة بين الجانبين بدأت تتزايد ولم يعد هناك مجال للموارة والاختفاء وراء الكوميديا أو المسرح العالمي أو العرض على المسارح الصغيرة. وحول هذا يقول الباحث دان أوريان «أدت حدة المواجهة بين الجانبين خارج

المسرح إلى تحرير المتدينين من جهته المعالجة الساخرة، والتوجه نحو الواقعية في طريقة عرض الصراع»<sup>(92)</sup>.

كل هذا شجع المثقفين والفنانين على انتقاد رموز المتدينين على الملأ وفي الصحف. فقد ردوا على هجوم الحاخام يوسف عوفديا عليهم بهجوم أشد. يقول يعقوب أجمون مدير مسرح هبيما «لمست معنياً بلقاء الحاخام لا في الدنيا ولا في الآخرة.. وأطالبه بأن يواصل حديثه في هذا الصند ليس من باب حرية التعبير وإنما لأن أهواله تصلح مادة مناسبة في المسرح الساخر». ورفض مدير مسرح هكلمري بتل أبيب مجرد الرد عليه. وقالت تيمسي بيئي مديرة مسرح «بيت ليسين» «إن التفاهات التي يطلقها الحاخام لا تستحق الرد، ويضيف الممثل يورام حطاب معلقاً «إذا كان المتشددون يقولون إن ثوراتنا عقيدتنا نحن نقول إن هننا هو ثوراتنا»<sup>(93)</sup>.

كانت مسرحية «كيف نبلى» (ايخ أنو نرثيم) للكاتب إفرايم سيدون تمثل انتقاداً لاذعاً لشخصية في السلطة تنتمي لقطاع الديني وهو الحاخام الأشكنازي الأكبر شلومو جورن، الذي أصدر عدة فتاوى فور توليه المنصب فآثار ضغط العلمانيين. احتوت المسرحية على مشهد عبارة عن خطاب موجه إلى الحاخام بعنوان «خطاب إلى الحاخام الأكبر» (مختاف إيل هراب هراشي) جاءت لفته حادة ولاذعة: «أحسبك كثيراً لأنك تعلم بماذا يفكر الرب، وما يريد، وماذا يحب وما لا يحب»<sup>(94)</sup>.

وكتب دان بن أموتس ودان الماجور مسرحية بعنوان «داتهاد» عرضتها فرقة «رياعي نادي المسرح». قدم فيها المؤلفان الشخصيات ترتدي ملابس المتشددين، منتقدين فيها مظاهر الإكراه الديني. وكتب يهوشوع سوبول مسرحية «الاتفاق الراهي لفاديم» (ستاتوس كو فاديم) وعرضها المسرح البلدي بيهفا عام 1973م، عالج فيها المؤلف موضوع الإكراه الديني أيضاً، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الاتفاقات الائتلافية الحكومية.



ووجه رامي روزين في مسرحية «المجل الذهبي» (عيجيل هزاهاف) نقداً لاذعاً وهجومياً لا هوادة فيه لممثلي الأحزاب الدينية، فقدّمهم على أنهم عصابة تقملي وجهها بأقنعة النفاق، فتخفي شكلها البغيض الذي يستتر تحتها. فتجد فيها مشهداً عبارة عن لقاء يجمع الرب والحاخام بيغيروش (تحويل لاسم أحد قادة أجواد إسرائيل)، ولقاء آخر بين الرب والملوك وهائل (إشارة إلى اسم يتمسحاق رهائيل الذي كان عضو كنيسة عن حزب مفدال الديني ووزير أديان سابق)، يفضضهما الرب فيه ويرفض الحديث معهم<sup>(95)</sup>.

وكتب يهوشوع سوبول مسرحية «التوبة» (حزارا بتشوقا) التي عرضها مسرح «بتسفتا» عام 1978م، لتوجه النقد للمواطنين العاديين، والعلمانيين في بعض الأحيان، لظهور تقليمة جديدة أخذت تحتاح المجتمع الإسرائيلي في تلك الأثناء وهي «التوبة»، والارتقاء في أحضان النهار النبوي «فهي تقليمة جديدة لا تعني اكتشاف النور الحقيقي للدين»<sup>(96)</sup>.

وقدّم الكاتب شموئيل هسفري في مسرحيته «كيدوش» (تلهير) - التي استمر عرضها ثماني سنوات، من عام 1985م حتى عام 1993م بوفلا المخرجة - المجتمع الإسرائيلي على أنه أصبح مجتمعا متزمتاً، فلم تظهر على خشبة المسرح شخصية علمانية واحدة. وصور الكاتب نفسه في مسرحية «العلماني الأخير» (هحيلوني هاآحارون) (1986م) ما بات يطرحه المتدينون من انقراض العلمانيين بمضي الوقت، في مقابل انتشار المتدينين. فيقدم علمانياً واحداً في إسرائيل المتشددة. فهو لا يكتفي بمرض مظاهر الإكراه الديني، بل يكشف مجدداً عن الصراع والتناقض الثقافي الذي بات يشطر المجتمع الإسرائيلي شطرين بين التوجه الصهيوني والثقافة الدينية المتشددة<sup>(97)</sup>. وقدّم الكاتب يجال إيفين في مسرحيته «الجزاء» (فلایشر) كيف تتحول إسرائيل تدريجياً من دولة يسيطر عليها العلمانيون إلى دولة تسيطر عليها أغلبية متزمتة، يحارب فيها العلمانيون القلائل<sup>(97)</sup>.

وهكذا جاءت المسرحية العبرية المعاصرة لتعكس حدة الصراع بين

العلمانيين والمتدينين من ناحية، وتطرح صرخة عالية مدوية تحذر من المد الديني المتزايد، ومن الانعكاسات والتداعيات والآثار السياسية والاجتماعية المتوقعة نتيجة هذا المد.

## الهوامش والتعليقات

- (1) دان هورفيتش وموشيه ليسك، منشوكوت با أتوبيا: إسرائيل حضرا بعموس - يثير (معن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يمشي في مشقة)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1999م، ص 89 بالمبرية).
- (2) د. محمد خليفة حسن أحمد، مقدمة كتاب «الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي»، تأليف د. محمد محمود أبو غنير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 2000م، ص 3.
- (3) دان هورفيتش وموشيه ليسك، معن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يمشي في مشقة، ص 89.
- (4) د. زين العابدين محمود أبو خضرة، تاريخ الأدب العبري الحديث، القاهرة: (د.ن)، 2000م، ص 234-332.
- (5) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت: عالم المعرفة العدد 224، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م، ص 277.
- (6) دانييل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تريوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 1993-5-21. (بالعبرية).
- (7) د. محمد محمود أبو غنير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد الخامس الأعداد من الأول إلى الرابع، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، 1996م، ص 87.

(8) تامار هرمن وأفرايم ياعر بوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التدامعات الاجتماعية والسياسية (ياحساى دتيهم - حيلونيهيم بيسرائيل: هسلاخوت حقرايتوت «يهوليتوت»)، تل أبيب: جامعة تل أبيب، ومركز شتاينمن لأبحاث السلام وصندوق كونراد أدناور، 1998، ص (6). (بالعبرية).

(9) دان هوهنتس وموشيه ليسيك، معن هي يتويها: إسرائيل مجتمع يمشي في مشقة، ص 91.

(10) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تفكير الدولة وأمية السياسة، الكويت: عالم المعرفة العدد 681، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م، ص 30.

(11) د. أليشا أهيف، المجتمع الإسرائيلي، ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح، مراجعة د محمد محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 1998م، ص 44.

(12) د. محمد خليفة حسن أحمد، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، رسالة الشرق، المجلد السابع الأعداد من الأول إلى الرابع، 1998م، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، ص 17.

(13) المرجع السابق، ص 30-31.

(14) المرجع السابق، 18.

(15) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 87.

(16) شلومو شيفر، المتدينون من السلام (هعراديم من هسألوم)، دورية ديتوربا أويكوريته (نظرية ونقد)، العدد 9، شتاء 1996، تصدر عن دار نشر هان لهر ودار نشر هكيبوتس همشوحاد، تل أبيب، ص 233 (بالعبرية).

(17) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 277.

(18) يصنف د. رشاد عبدالله الشامي الأحزاب والقوى والجماعات الدينية في إسرائيل على النحو التالي: أولاً: أحزاب صهيونية دينية أرثوذكسية: حزب مزراحي، وهيوغيل همزراحي، والحزب الديني القومي (مقدال)، وتامسي، وقائمة تقاليد إسرائيل، وموراشا (التراث)، وميماد، ومعسكر اليمين الديني (أو اليهودية العقلانية). ثانياً: أحزاب دينية مسيحية إشكنازية: أجودات يسرائيل، ويوعالي أجودات يسرائيل

الأورشليمية، وديجيل هتورا. ثالثاً: أحزاب دينية مسيحية سفاردية: شاس- رابماً: الجماعات المغالية في التشدد (حريديم): الطائفة الحريدية، وطائفة ساطمر، وناتوري كارتا. انظر: د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 95-327. بينما يستفها د. محمد محمود أبو غدير على النحو التالي: الجناح القومي (المسيحيون): ويمثله الحزب القومي الديني (مقدال)، والتهار الحريدي الذي يتعاون مع الدولة ولا يحترف بها: شاس ويهودوت هتورا، وجماعات حريدية تعادي الدولة ولا تتعاون معها منها: الطائفة الحريدية، وناتوري كارتا، وطائفة ساطمر. انظر: د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 52-65.

وعلى مستوى الدراسات العبرية نجد معاهير أخرى، بالإضافة إلى المعاهير الإيديولوجية والمساهية سالفاً الذكر في الدراسات العربية، نجد التدين معيار للتصنيف انظر: بر مثير يهودا وكوديم بري، معيار التدين بالنسبة للمواطنين اليهود في إسرائيل (مصاد داتوت عفور هاأوخلوسيا يهوديت بيسرائيل)، دورية «مجاموت»، العدد 24، 1979م، ص 263-353 (بالعبرية) كما نجد في أبحاث أخرى الملابس والقبعات ولونها معيار للتصنيف، انظر: شفيد الهميزر، أين تتجه وجوه الجماهير المتدينة (لأن موعمانوت يانيف شيل هتسيهرو هدتتي)، دورية «كهفونيم»، العدد 13، 1982م، ص 15-28 (بالعبرية).

(19) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 2000م، ص 29-30.

(20) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملهييمت ثريوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 1993-5-21 (بالعبرية).

(21) د. أهيفا أفييف، المجتمع الإسرائيلي، ص 29-30.

(22) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 93.

(23) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 285.

(24) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 222.

(25) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 25.

(26) آهيشاي شتو كهلمار، دولة إسرائيل في عيناها الخمسين وعلاقات المتدينين والمعلمانيين: وضع لجنة لبناء التعارف المتبادل اليهودي إلى حد كبير (مدينت إسرائيل يهوفالاه ههاساي حراديم حيلونيهيم: متضافات أرياح لبنيلناه شيل هيكلروت مدينت هيلونيت كول كاخ)، «الهايم» (دورية متعددة المجالات: الفلسفة والفكر والأدب)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، العدد 16، 1998م، ص 226 (بالعبرية).

(27) د. محمد محمود أبو غنير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 25-26.

(28) يندنيا يتسحاكي، برأس مكشوف: أسس العلمانية اليهودية (بروش جالوي: عيكاريم شيل حيلونيت يهوديت)، تل أبيب: جامعة حيفا ودار نشر زمورا بيتان، 2000م، ص 9. (بالعبرية).

(29) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 286.

(30) يندنيا يتسحاكي، العلمانية اليهودية: ما هي؟ (حيلونيت يهوديت: ما هي؟) دوريته «صيتون» 77، العدد 242، إبريل 2000م، ص 19 (بالعبرية).

(31) يريدون شفق المتدينين على أعمد النور (روتسم لتلوت حراديم عل هاساي حشمال)، دورية «بوليتيكا»، العدد 42-43، يناير 1992م، ص 54 (بالعبرية).

(32) د. محمد محمود أبو غنير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 30.

(33) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 238.

(34) يتضح هذا في عناوين بعض الدراسات والأبحاث التي تعالج هذا المجتمع وتوجهاته ومنها:

- سمنا موشيه، القبعات المنسوجة: جماعة أم حركة (هكيبوت هسروجوت: كات أو توغا) دورية «مجان»، يوليو 1977م، ص 43-46 (بالعبرية).

- أفرام كيشون، الطائفة المنسوجة (هكيبا هسروجا)، صحيفة «معاريف»، العاشر بأدار، 1978م. (بالعبرية).

- كميلا أفرام، من طائفة المتدينين عبر القبة المنسوجة حتى القبة الكاكي (من شترايمل دريخ هكيبا هسروجا عاد كوفاع هتمبل)، دورية «بتاحيم»، العدد 1-2، 1980م، ص 49-50، ص 28-58 (بالعبرية).

(35) دانييل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت ثريوت)، عل هعشمار: ملحق حوثيم، 1993-5-21 (بالعبرية).

- (36) بيريدون شلق المتدينون على أعمدة النور، ص 55 (بالعبرية).
- (37) أوري يزهار، الهزيمة المتوقعة للملصانية (تقوساه هتسفويا شيل هيلونيهوت)، دورية «عيتون» 77، العدد 91-92، أغسطس - سبتمبر 1987، ص 24.
- (38) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 215.
- (39) يديموت أحرونوت 2003/2/24م.
- (40) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عهدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل اليهودي إلى حد كبير، ص 227 (بالعبرية).
- (41) دان هورفيتس وموشيه ليسك، نحن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 89.
- (42) يديموت أحرونوت 2002/12/25م.
- (43) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة (لهيوت عام حوفشي: ديمون عل دت أو مدينا)، دورية «عيتون» 77، العدد 86، سبتمبر 1985، ص 20 (بالعبرية).
- (44) بيريدون شلق المتدينين على أعمدة النور، ص 54 (بالعبرية).
- (45) روفيك روزنتال (محرر)، خط الصدع: المجتمع الإسرائيلي بين التمزق والوحدة (كاف هشيساع: محفرا هيسرائيليت بين كرما لا إحيوي)، تل أبيب: يديموت أحرونوت وسفراي حيميد، سلسلة «كان فمخشاف» (هنا والآن)، 2001م، ص 176.
- (46) د. أفيشا أليف، المجتمع الإسرائيلي، ص 5.
- (47) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عهدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل اليهودي إلى حد كبير، ص 227 (بالعبرية).
- (48) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 291.
- (49) د. أفيشا أليف، المجتمع الإسرائيلي، ص 50-51.
- (50) أفراهام بك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بعتة؟ («ملعيميت كوديش» أو إيمونا تسروفا)، دورية «عيتون» 77، العدد 68، سبتمبر 1985م، ص 23 (بالعبرية).
- (51) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني الملصاني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 45.

- (52) المرجع السابق ص 85.
- (53) أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟، ص 23 (بالعبرية).
- (54) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 84.
- (55) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداخات الاجتماعية والسياسية، ص 8 (بالعبرية).
- (56) شلومو شيفر، المتدينون من السلام، ص 233 (بالعبرية).
- (57) أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟، ص 23 (بالعبرية).
- (58) يديموت أحرونوت 2002/12/25م.
- (59) شلومو شيفر، المتدينون من السلام، ص 233 (بالعبرية).
- (60) لتكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).
- (61) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 108.
- (62) المرجع السابق، ص 121.
- (63) يديموت أحرونوت 2002/3/24م.
- (64) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 117.
- (65) المرجع السابق، ص 154.
- (66) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 297-298.
- (67) د. أفيفا أهيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 151.
- (68) دان هورفيتس وموشيه ليميك، معن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 71.
- (69) يديموت أحرونوت 2003/4/16م.
- (70) لتكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).
- (71) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين العلمانيين في إسرائيل: التداخات الاجتماعية والسياسية، ص 8 (بالعبرية).

- (72) لتكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).
- (73) د. محمد خليفة حسن أحمد، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، 31.
- (74) حول الموقف الديني اليهودي من المسرح انظر: د. محمد أحمد صالح حسين، المسرحية العبرية الحديثة: تطورها وموضوعاتها، مجلة الدراسات الشرقية، العدد مشرون، يناير 1998م، ص ص 216-217.
- (75) آفيشاي شتو طهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والمعلمانيين: وضع لجنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 215 (بالعبرية).
- (76) ميران يوديلويفيتس، نقد الحاخام عقوديا (بيكوريث هراب عقوديا)، يديموت أحرانيت، 2001/1/24 (بالعبرية).
- (77) عاموس عوز، هنا وهناك في أرض إسرائيل (بوشاشم بإيريتس بمراثل)، تل أبيب: دار نشر عائم عقود، 1987م، ص 111 (بالعبرية).
- (78) ديفيد جروسمان، الزمن الأصفر (هزمان همتسوف)، تل أبيب: دار نشر هيكهوتس همتوحاد وسقراي سيمان كريت، 1987م، ص 93 (بالعبرية).
- (79) أفرام بالابان، العلمانية والتدين في القصة العبرية الحديثة (حيلونيت فزاهجزيوت بيسيريت هعقريت هعادلشا)، دورية «موزناهم»، العدد 5-6، المجلد 62، أغسطس سبتمبر 1988، ص 135 (بالعبرية).
- (80) ديفيد الكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل (ليسان هعائسير ههشاليت: سانهرايولوتيت بيسراثل)، تل أبيب: سفريات يوعاليم، سلسلة زمان ههوفيه، 1985م، ص 155 (بالعبرية).
- (81) برليف مردخاي، خريجو المدارس الدينية المتوسطة في أرض إسرائيل بين التراث والتجديد (بوجراي ههشيفوت هتهخونيت بإيريتس يسراثل بين مسوريت لحيروش)، رسالة ماجستير، جامعة بر إيلان، 1977، ص 26 (بالعبرية).
- تجدر الإشارة إلى أن بعض المتدينين بدأ التصدي للعلمانيين بنفس الوسائل التي يلجأ لها بعض العلمانيين. فقد أصدروا صحيفة «صورة» (ديموي) وهي دورية للفن والنقد والثقافة اليهودية تتيح للمتدينين نشر أعمالهم الأدبية التي تبهر عن واقعهم، ولكي يتيحوا الفرصة للعلمانيين التعرف على - ما يعتبرونه - الصورة الحقيقية لواقعهم



وعاداتهم وتقاليدهم، بعيداً عن التشويه والتحريف الذي يميز - على حد زعمهم - كتابات العلمانيين عنهم. فظهر على الساحة الأدبية بعض الكتاب والكتابات ذوي التوجه الديني في أعمالهم منهم: «شموئيل لرمين»، و«حنا بت شاحار»، والمُشاعرة «رهكا مريام»، و«لينا يهن»، «يوسيف غوزير»، و«تاتيا هادار»، و«شالوم رتسيفي»، و«حنا إستر»، و«روت بلومر» وغيرهم. كما تجد الفنان «أوري زوهار» يستمع ببعض المؤثرات المسرحية في إنتاج شرائط مسجلة صوتياً عليها خطب دينية ينتقد فيها عالم العلمانيين داعياً إلى - ما يسميه - «التوبة». إلا أن هذه الأصوات الأدبية ما زالت خافتة ولم تشكل بعد ظاهرة يمكن أن تواجه الأدب العلماني، الذي مازال يسيطر على الساحة الأدبية من حيث دور النشر والمؤسسات الثقافية. انظر حول هذا الموضوع:

- الدين والعلمانية - أريمة منولوجات (داتيو هيلونيوت - أريمة منولوجات)، دورية «موزنايم»، المعدد 8-7، المجلد 65، مايو - يناير 1991م، ص 24-26 (بالعبرية).

- حنا يمز، رؤى دينية في الأدب العبري المعاصر خلال الثمانينات (تفيسوت داتيو بسفروت همفريت هتسميرا بشاييم هـ 80)، دورية «هيتون»، 77، المعدد 72-73، يناير فبراير 1986، ص 16-17 (بالعبرية).

(82) دان أوربان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوية العلمانية الدينية على المسرح العبري («سنات هتسمو» بتاتيون هيسرائيلي: هتسايح هيلوني - ذاتي عل هياما همفريت)، دورية «ياما» المعدد 138، المجلد 28، 1994م، ص 5 (بالعبرية).

(83) أهيشاي شتوكهامار، دولة إسرائيل في عهدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لجنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 215 (بالعبرية).

(84) د. رشاد عبدالله الشامي، عجز النصر: الأدب الإسرائيلي وحرب عام 1976م، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م، ص 163.

(85) دان أوربان، الجدول حول مسرحية «نفس يهودية» (هيلوموس عل «نيفيش يهودي»)، دورية «ياما» المعدد 100، 1985م، ص 82 (بالعبرية).

(86) دان أوربان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوية العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 9 (بالعبرية).

(87) دان أوربان، عمليات الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترفيه للمسرحية (عبيديم هتروجوميم شيل ترفيه لمبريت)، دورية «ياما» المعدد 104، 1986م، ص 61 (بالعبرية).

- (88) حنا شكولونيكوف، «نفاق ترتيف» (تسفيحوت ترتيف)، دورية «باماء» العدد 145-146 1996 -م، ص 261 (بالعبرية).
- (89) داليا كاوفمان، «نافال الورع أو المناطق» - الإعداد المسرحي العبري التثويري لمسرحية «ترتيف» لوليفر («نافال هتسنيك» أو «متحازيه» - «معيبود هعفري همنكيل شيل» «ترتيف» لوليفر)، دورية «باماء» العدد 105-106، 1986م، ص 38 (بالعبرية).
- (90) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوية العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 9 (بالعبرية).
- (91) دان أوريان، عمليات الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية، ص 84 (بالعبرية).
- (92) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوية العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 10 (بالعبرية).
- (93) ميران يوديلوفيتش، نقد الحاخام عوفيديا، يديموت أحرونوت 2001/1/24 (بالعبرية).
- (94) ديفيد ألكسندر، مهرج القصر والحاكم: المسخري السياسية في إسرائيل، ص 151 (بالعبرية).
- (95) المرجع السابق، ص 152.
- (96) المرجع السابق، ص 153.
- (97) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوية العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 12-13 (بالعبرية).
- (98) المرجع السابق، ص 15.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً باللغة العربية:

#### ١ - الكتب:

- أفيها أفيها (دكتور)، المجتمع الإسرائيلي، ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح، مراجعة د. محمد محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 1998م.

- رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، عجز النصر: الأدب الإسرائيلي وحرب عام 1976م، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م.

- رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، الكويت: عالم المعرفة العدد 681، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م.

- رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت: عالم المعرفة العدد 224، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م.

- زين المايهين محمود أبو حضرة (دكتور)، تاريخ الأدب العبري الحديث، القاهرة: (د د ن)، 2000.

- محمد محمود أبو غدير (دكتور)، الصراع الديني المسلماني داخل الجيش الإسرائيلي، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (9)، القاهرة، 2000م.

#### ب - المقالات:

- محمد أحمد صالح حسين (دكتور)، المسرحية العبرية الحديثة: تطورها وموضوعاتها، مجلة الدراسات الشرقية، العدد عشرون، يناير 1998م.

- محمد خليفة حسن أحمد (دكتور)، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد السابع الأعداد من الأول إلى الرابع، 1998م، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة.

- محمد محمود أبو غدير (دكتور)، الحرب الثقافية بين الملمانين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد الخامس الأعداد من الأول إلى الرابع، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، 1996م.

## ثانياً: باللغة العبرية:

### أ - الكتب:

- برليف مردخاي، خريجو المدارس الدينية المتوسطة في أرض إسرائيل بين التراث والتجديد (بوجراي هيشيفوت هتيفونوت بإريئس إسرائيل بين مسורת لحيوش)، رسالة ماجستير، جامعة بر إيلان، 1977م.

- تامار هرمن وأهرايم ياعر بوختمان (محرران)، علاقات المثبتين والعلمانيين في إسرائيل: التداخات الاجتماعية والسياسية (ياحاساي دقيم - حيلونيم بيسرائيل: هسلاخوت حفرايتوت هبوليتوت)، تل أبيب: جامعة تل أبيب ومركز شتاينم لأبحاث السلام وسندوق كونراد أدنور، 1998م.

- دان هورفيتس وموشيه ليسك، نحن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة (متسوكوت با أتوبيا: إسرائيل حفرا بعموس - يثير)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1999م.

- ديفيد الكسندر، مهرج القصر والحاكم: المسرحية السياسية في إسرائيل (ليتسان هعائسير ههشاليت: مائيرا بوليتوت بيسرائيل)، تل أبيب: سقريات بوعليم، سلسلة زمان ههوفيه، 1985م.

- ديفيد جروسمان، الزمن الأصغر (هزمان هتسهورف)، تل أبيب: دار نشر هكيبوتس همتوحاد وسفراي سيمان كرنا، 1987م.

- روهيك روزنتال (محرر)، خط الصدع: المجتمع الإسرائيلي بين التمزق والوحدة (كاف ههشعاع: هحفرا هيسرائيليت بين كرما لا إحوي)، تل أبيب: يديوت آرونوت وسفراي حيميد، سلسلة هكان ههشفاف، (هنا والآن)، 2001م.

- يديدا يتسعاكي، برأس مكشوف: أسس العلمانية اليهودية (بروش جالوي: عيكاريم شيل حيلونيتوت يهوديت)، تل أبيب: جامعة حيفا ودار نشر زمورا بيتان، 2000م.

### ب - المقالات والدراسات:

- أفرامم بالابان، العلمانية والتدين في القصة العبرية الحديثة (حيلينيتوت هرايجزوت بيسبوريت هعقريت هحاداشا)، دورية هموزنايم، العدد 5-6، أغسطس - سبتمبر 1988م.

- أفرامم بيك (شلتولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحث؟ (ملحميت كوديش، أو إمونا تسروفا)، دورية «عينون» 77، العدد 68، سبتمبر 1985م.

- أفرايم كيشون، الطائفة المتسوخة (هكيبا هسروج)، صحيفة «معاريض»، الماشر باتار، 1978م.

- أفيشاي شتوكهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المثنيين والعلمانيين: وضع لجنة لبناء التعارف المتبادل اليهودي إلى حد كبير (مدينات إسرائيل يوفلاه فيحاساي حراديم هيلونيهيم، هتسلفات أرياح لبنهائاه شيل هيكاروت همديت هيهونيت كول كاخ)، «البابم» (دورية متمدة المجالات: الفلسفة والفكر والأدب)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، العدد 16، 1998م.

- التدين والعلمانية - أربعة متولوجات (دالتهوت هيلونيهوت - أربعة متولوجات)، دورية «موزنايم»، العدد 7-8، المجلد 65، مايو - يناير 1991م.

- أوري يزهار، الهزيمة المتوقعة للعلمانية (تقوستاه هتسوفها شيل هيلونيهوت)، دورية «عيتون» 77، العدد 91-92، أغسطس - سبتمبر 1987م.

- برومثير يهودا وكوديم بري، معيار التدين بالنسبة للمواطنين اليهود في إسرائيل (معاد دالتهوت عفور هاأوخلوسيا هيهوديت بهسرائيل)، دورية «مجاموت»، العدد 24، 1979م.

- حنا شكلونيكوف، نفاق ترتيف (تسفيصوت ترتيف)، دورية «باماء» العدد 145-146، 1996م.

- حنا ياعوز، رؤى دينية في الأدب العبري المعاصر خلال الثمانينات (تسفيصوت دالتهوت هسفرות هعفريت هتسغيرا هشانيم - 80) دورية «عيتون» 77، العدد 72-74، يناير - فبراير 1986م.

- دالها كاوهمان، «ناهاال الوزع أو المناطق» - الإعداد المسرحي المبري التنويري لمسرحية «ترتيف» لولبير («ناهاال هتسيديك أو همتعازيه» - هيهود هعفري همسكيل شيل «ترتيف» لولبير)، دورية «باماء» العدد 105-106، 1986م.

- دان أريان، الجدل حول مسرحية «نفس يهودية» (هبولوس عل «نيفيش يهودي»)، دورية «باماء» العدد 100، 1985م.

- دان أريان، عملية الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للمبرية (عبوديم هترجوميم شيلي ترتيف لمبريت)، دورية «باماء» العدد 104، 1986م.

- دان أريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوية العلمانية الدينية على المسرح العبري («سنات عتسموه هتيتاترون هيسرائيلي: هتسهاغ هيلونيهوت - داتي عل هياما هعفريت)، دورية «باماء» العدد 138، المجلد 28، 1994م.

- دانييل هيشر، الحرب الثقافية (ملصميت تريوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 1993/5/21.

- سمثا موشيه، القبعات المنسوجة: جماعة أم حركة (هكيبوت همروجوت: كات أو تتوعا)، دورية «محقان» يوليو 1977.

- شقيد الهميز، أين تتجه وجوء الجماهير المتدنية (لأن موعمانوت بانيف شيل هتسبور هدلي)، دورية «هيفونيم»، العدد 13، 1982م.

- شلومو شيفر، المتدينون من السلام (هعراديم من هشالوم)، دورية «تيتوربا أويكوريث» (نظرية ونقد)، العدد 9، شتاء 1996، تصدر عن دار نشر هان لهر ودار نشر هكيبوتس همثوحاد، تل أبيب.

- عاموس عوز، هنا وهناك هي أرض إسرائيل (يو هشام بإريتمس يسرائيل)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1987م.

- كمينا أهرام، من طاقية المتدينين عبر القبة المنسوجة حتى القبة الكاكي (من شترايمل ديريك هكيبا هسروجا عاد كوفاع هتميل)، دورية «بتاحيم»، العدد 1-2، 1980م.

- لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة (لهيوت عام حوفشي: ديون عل ديت أو مدينا)، دورية «عائتون» 77، العدد 86، سبتمبر 1985م.

- مهران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عوفيديا (بيكوريث هراب عوفيديا)، يديموت أحرונوت، 2001/1/24.

- يديدا يتسهاكي، العلمانية اليهودية: ما هي؟ (جيلونيهوت يهوديت: ما هي؟) دوريته «عيتون» 77، العدد 242، إبريل 2000م.

- يريون شلق المتدينين على أحمد النور (روتسيم لتلوت حراديم عل باناساي حشمال)، دورية «بلوتيكاء»، العدد 42-43، يناير 1992م.



النافذة وانزياحاتها  
في قصائد عبد العزيز المقلح

وجدان الصائغ

إن ما يهيمن على انتباهك وأنت تتجول  
 هي شوارع صنماء وحاراتها هو نوافذها  
 الأنفة المضمخة بعبق التراث، ولا يمكنك  
 أن تتخيل صنماء دون أن تستحضر  
 نوافذها المطلّة عليك من قلب التاريخ ،  
 بزخارفها الملونة وأشكالها الهندسية  
 الخاصة)

إن النافذة هي هذه المدينة ليست وفقاً تزيينها يشغل حيزاً مكانياً حسب  
 بل إنه رمزٌ من رموز التواصل الحضاري مع الهوية والانتماء، ومثلما اقترنت  
 صنماء (الواقع) بالنافذة معلماً تراثياً، فإن صنماء (الحلم) هي مجموعة (كتاب  
 صنماء)<sup>(1)</sup> الشعرية للشاعر عبدالعزيز المقالح اقترنت دلاليّاً بـ (النافذة)، وإذا  
 كان للنافذة خارج النص مستوى جمالي شكلي مستوحى من هندستها وطريقة  
 بنائها ومن وظيفتها وكونها عتبة توصل بين مكانين (داخل/ خارج) فإن لها  
 داخل النص مستوى دلاليّاً يكمن خلف الشكل الظاهري لها وهو الذي تتولى  
 هذه الدراسة مهمة التوفّل فيه وهتك حجبها، بدءاً بلوحة غلاف المجموعة  
 الذي جاء على شكل نافذة يطل من خلالها الرائي على فضاءات صنماء  
 ونوافذها بخصوصيتها وعبر صوتيها اللذين انتظما قصائدها الست  
 والخمسين وقد تقاسما الحيز المكاني لكل قصيدة منها فاما الأول فهو صوت  
 موقع على وفق قصيدة التفعيلة، وجاء الآخر الذي نحن بصدد على هيئة  
 قصيدة النثر وهما صوتان تتوحد نبراتهما في محراب صنماء (الأم الحبيبة/  
 الحلم).

وتحتفي هذه المجموعة الشعرية بـ (النافذة) بوصفها ملفوظاً انزياحياً  
 يحرك مخيال التلقي ويستثير لديه غريزة حب الاستطلاع سواء أكان الناظر



عبرها هي الداخل ويتوق إلى التواصل مع العالم الخارجي من خلال حيز  
النافذة أم كان في الخارج ويتلطف إلى أن يطلق على ما وراء أستارها.

ويأتي جمع (النوافذ) و(الشرفات) و(الشبابيك) في القصيدة السابعة  
شواهد ناطقة دالة على زخم الحياة وحركتها وانبعاثها من عمق التاريخ في  
لحظة تنفلت من أسار الزمن لتتجلى من خلالها أبعاد مشتركة للمنصرم  
والراهن والمستشرف هي قول الشاعر:

أين هو؟

أين قصر غمدان؟

تتسامل عيون الزوار

ولا يأتيهم الجواب إلا في ساعة متأخرة من النهار

أو في ساعة متأخرة من الليل.

هو هنا

في المسافات الزرقاء الواقعة بين الأرض والسماء

حين تأتي الأمطار

يخرج على شكل قوس قزح

هذه نوافذه وتلك شرفاته

وهذه ظهور بيضاء تحاول الاقتراب

من الستائر الملونة الموشاة بالذهب

شبابيك من الماء

وتماثيل من الضوء

يمكن استحضار الشاعر أنوات أخرى (الزوار) ضيقه بالآخر الذي  
يهمش انتماؤه وتاريخه كما يفصح حوار مع الزوار عن ثنائيتي (الغياب/

الحضور) و(الرواي/ المروي لهم) . فذلك القصر المطل علينا عبر عتبات الزمن اطلاقاً - وقد أكدت غيابه تساؤلات الزوار: أين هو؟ أين قصر غمدان؟ - حاضرٌ عبر وعي الشاعر به إذ تحيل اشاراته (هو هنا) (هذه نوافذه)، (تلك شرفاته)، (هذه طيور...) إلى حركة يد الشاعر وإيماءاته المتتالية باتجاه ذلك المكان المسكون بالحياة فهو قرين الخصب (الأمطار) وريد السمو (المسافات الزرقاء...) وموقد بهجة الماء والشمس معاً (قوس قزح).

وتقلع الطيور البيض الرامزة للأجيال المتعلقة بتاريخ هذه البلاد في أن تجتاز أمكنتها الراهنة صوب ذلك المكان الأثيري ولتتماهى مع (أنا) الشاعر في قدرتها على استجلاء ذلك التاريخ العريق. كما توفد حركة الطيور وخفق أجنحتها فضاءات التوقع البصري للمروي لهم (الزوار) - والقارئ على حد سواء - بأطلالة مبالغتة من وراء تلك الستائر. وقد عزز هذا الحس عنقوان الحياة الذي انكمس للناظر من خلال تأطير النوافذ لمهرجان الألوان المعتزج ببريق الذهب ونقاسة سطوعه حين تعتزج تلك النوافذ بالماء - نسج الحياة - فإنها تجلي تشبيهاً بليفاً (شبابيك من الماء) إيماءً بصيرورتها (مرايا) تمكس أبعاد المكان وحيويته من جانب ومن جانب آخر فإن هذه المرايا تمكس صورة الشاعر الباحث عن أنه في عمق التاريخ.

ويتخذ التشخيص الاستعماري في القصيدة الواحدة والأربعين من (النافذة) زاوية رؤية يطل من خلالها على عطاء فصل الربيع وما يفنقه من سحر مضاف إلى فتنة صنعاء إذ يرد:

بريئة هي وملتبقة بجمال أزلي

تستيقظ على أصوات المصافير

وتنام على هديل الحمام

وأنغام المزامير القادمة من الضواحي القريبة

شتاؤها خجول دافئ

صيفها بارد وحنون

في مواسم الربيع يفتح الأهالي شبابيك منازلهم

في الصباح الباكر لإستقبال هدايا الورد والتسرين

يمتثل متخيل الاستمارة المكنية هذا المقطع الشعري بهراة المدينة (المستمار له) التي تؤثر سجيته البيضاء وهطرتها الخيرة، ولم يجعل الجمال إلا قريناً سرمدياً لها بيد أنه غير منفصل عن كينونتها وهو ما يؤكد اللفظ المستمار (ملتصقة). وينفذ بعد ذلك الى فضائلها الزمني (النهار والليل) المستقى من الفعلين المستمارين (تستيقظ وتنام) وهما يكتهان عن عشقها للحياة بـ (أصوات المصافير) حيث يشهران إلى ولها بالسلام بـ (هدبل الحمام) ويومئان إلى شغفها بالجمال بـ (أنغام المزامير) لانزياح الاستماري صوب فصولها الأربعة بدءاً بشتائها المهيّب ومروراً بصيفها الشفوق وهما سميان يتأنسان كي يمززا سمة الرحمة والألفة بين (المدينة/ الأنثى) وطبيعة الزميتين (الشتاء/ الصيف) اللذين قد يقسموان على مدن الأرض الأخرى، بيد أنهما تحت أفق هذه المدينة القاتنة يتلفمان بدلالات جديدة متماكسة - إذ يكون الصيف (بارداً) والشتاء (دافئاً) - تمنح تلك المشوّهة قضاءً زمنياً طريفاً يوقد الدهشة والاثارة.

وتحمل النافذة مرجعية تراثية ومعتقدات شعبية يشي بها جميعاً مطلع

القصيدة السابعة والثلاثين:

في شارع الأبهـر

تسهر الاقدام عن السهر

وتتشغل العيون برؤية

التعاونيد المصورة على الشيابيك

طهور وفراشات

حيوانات وحشية تزين الأقواس

تحل (الشبابيك) عبر فضاءات سحرية تستدعيها (التعاويد) التي يتلبث عندها النص وينفذ إلى جزئياتها الناطقة (طيور، و فراشات، وحيوانات وحشية) - ولا ريب في أن تلك الصور المنقوشة على أقواس النوافذ تعكس للمتلقي الاشكال الزخرفية التي يضج بها ذلك المكان المريق (شارع الأهر) زد على ذلك أنها تستثير متخيل القارئ باتجاه الابداد النفسية لتلك النقوش المستمدة من الذاكرة الشعبية الزاخرة بخزائن التجارب والذكريات المستقاة من طبيعة تلك (الفراشات والطيور والحيوانات) وما كونه عنها الإنسان عبر العصور لتتخلق كناية توحي إلى المرجعية التراثية - لإنسان هذه البلاد - التي واكبت طفولة الفكر البشري ومعتقداته وطقوسه وهدت منعكسة على زوايا هذا المكان - الذي ربما اشار (الأهر) إلى بؤرة الاحساسات ومركز المشاعر (القلب) - فهشع نقاً ينعكس على عيون المارة فإذا بـ (الأقدام تسهر من السير) تحت تأثير السحر المنبعث من هذه الشبابيك وتماويناها ونقوشها والوانها.

وتكون (النافذة) قسماً تشبهيها للوحة فنية ذات هتمة خاصة فزين جدران (المنظر) و(المفرج) <sup>(2)</sup> في القصيدة الثامنة إذ يرد:

إنك لا تستطيع الدخول إلى اللوحة

إنها سطح جميل لا أكثر

أما صنعاء اللوحة الجميلة

فإنك لن تعرفها إلا إذا جاوزت السطح

وتخطيت الجدران والفضاء إلى الداخل

وإلا إذا وقفت في (المنظر)

أو تطلعت إليها من (المفرج)

إذ مشيت بمينيك خلف زجاج النوافذ

وتحسست بالنظر وبالقلب بقية اللوحات

ليس البرق

ولا قوس قزح

ولا ريشة سلفادور دالي

هي من أبدع هذه النوافذ

ولون هذه الجدران

يستهل النص بمهاد مكاني محدود يتكئ على اللوحة بملقوسها اللونية وظلالها الموحية وهو ينطلق منها إلى رحاب المهاد المكاني الواسع الذي يستوعب مدينة صنعاء ويأتي الاقتران بين المهادين في غضون صورة تشبيهية تمثيلية تنتمي إلى تجليات المحكي الشمري الذي يتجاوز (السطح والجدران والفضاء)، وهنا يتضاهر المهادان في إطار حركة بصرية تتجه من خارج اللوحة إلى داخلها إلا أن هذه الحركة تصطدم بواو العطف والأداة (إلا) لترتد بحضور (المفرج) و(المنظر) حركة الرؤية من داخل تلك الامكنة وعبر نوافذها إلى الخارج ليتمدد النظر أفقياً وعمودياً وهو يستكشف أبعاد اللوحة، ويمنح الفعلان المستماران في (مشيت بيمينيك) و(تحسست بالنظر) الاتزياع الاستعماري أبعاداً ترأسية تماهي بين قدرة النظر على الانطلاق وتوق النص في أن تحفر تلك التفاصيل لها مكاناً في الذاكرة ، ويكسر حضور (القلب) (المستعار له) توقع القارئ إذ ينفلت هذا اللفظ الرامز للمعاطفة الجهاشة باللوحة خارج سلطة الحواس لتبقى مستقرة على جدار الروح، فضلاً عن أنه يفتح كوة باتجاه (المسكوت عنه) الذي شاء الشاعر في أن يحفر المثقفي على تشكيل المتن الغائب لاسيما حين يجعل خاتمة هذه القصيدة مفتوحة إذ يوقد الاستدراك بـ (ليس) هيضاً من التساؤلات التي تدور حول كهنونة ذلك الذي (أبدع هذه النوافذ ، ولون هذه الجدران) ٩.

ويشكل (البرق) و (قوس قزح) حركة ضوئية متضادة ففي الوقت الذي يبشر البرق فيه بهطول الفيث، فإن (قوس قزح) ضوء كاشف عن انثيال المطر

المتماشق مع أشعة الشمس، ولكن هذه الثنائية تتوashed في إطار حركة دلالية تتضاد مع ريشة (سلفادور دالي) إذ يكون (البرق) و(قوس قزح) كلاهما قطعاً تحتضنه الطبيعة المعطاء في حين تكون ريشة سلفادور دالي - التي تحمل ذاكرة حافلة بحضور الفن - هي القطب الآخر المضاد بيد أن هذه الثنائية تتسجم في خضم حركة الفاء وتهميش خارج سلطة الذات وتمزج هذا التوجه الايقاعية الدلالية لتكرار النفي (ليس، لا، لا) لتتخلق كناية كبيرة تشع من عموم القصيدة تؤثر موقع الناظر للوحة صنعاء إذ يتحتم عليه أن يجتاز مستوى السطح كي يتماهى معها روحاً وانتماء وهي كناية تفلح في أن تنتقل بـ (نا) (المروي له) من مجال بصري (العين) إلى مجال بصيري (القلب) وهي نسج شعري يقهب سلطة الزمن لتكون هذه المدينة لوحة باهرة متألقة في كل الأزمان وتستوعب (النافذة) في القصيدة الرابعة ثلاثة انعكاسات بصرية إذ يرد في قول الشاعر:

يستطيع الفقر أن يكون جميلاً وناصباً

إذا دأبَ النظر إلى وجهه بمرآة النظافة

واستحوذ عليه ما أبقت القرون

من ترف النوق وأرصدة الجمال

هذا ما تحدث به ألوان العليف

التي تذف بها التوافد الزجاجية من البيوت الصناعية

إلى الشوارع المعتمة

وهي ضوئها تتلألأ الأقدام

وتتصاعد معابيات من البخور

يتمظهر الأول هي انعكاس (وجه الفقر على المرأة) ، وتتجلى في إضافة المرأة إلى النظافة صورة تشبيهية بليغة تلمح رغبة النص في أن يخلق

مواجهة مباشرة بين الفقر المتأسن وأناه لهنحه سائحة الكشف عن وجهة  
 الناصع الجميل المظهور تحت أسمال الفاقة. ويومئ اليمد الزمني الممتد في  
 (قرون) إلى استبطان رككز ذلك الجمال الروحي ومموغاته الموصولة  
 باستيماب الأرت المعرفي والثقافي المكنى عنه بـ (ترف الذوق) و(أرصدة  
 الجمال)، وتؤكد القرينتان الاستعاريتان (ترف) و(أرصدة) أجواء الثراء  
 النفسي. وأما الانمكاس الثاني فإنه يبلور من (ألوان الطيف التي تذف بها  
 النواهد الزجاجية من البيوت الصنعانية إلى الشوارع المعتمة) كناية تومئ إلى  
 أن الفاصل الحمسي (زجاج النواهد) لا يشكل حاجزاً بين الامكنة المغلفة  
 المضامة (البيوت) والامكنة المفتوحة المعتمة (الشوارع) بل أنه يرمص  
 بالإنمكاس الثالث والأخير الذي تضمنه (هي ضوئها تتلأل الأقدام) إذ يكشف  
 انعكاس ألوان الطيف على (الأقدام) الرامزة للمسمي الدائب والمكابدة عن  
 ثائية متضادة بين (الضوء/ المعتمة) **يهد أن هذا** الاحتدام يفضي إلى انهزام  
 المعتمة وخلق حالة إتمساق بين ألوان الطيف المشتقة من زجاج النواهد  
 والخطوات الموقمة لتلك الأقدام ويشكل التشبيه البليغ الذي استوعبه السطر  
 الأخير حركة دائرية لمعطيات حامستي (البصر) و(الشم) مستقاة من هبوط  
 ألوان الطيف و(تصاعد معابيات من البخور) وقد منحت المعابيات (المشبه  
 به) المحكي الشمري دلالاتها المكتنزة بالخصب والخهر المميم الذي يذمر  
 (البيوت الصنعانية المضينة) و (الشوارع المعتمة) على حد سواء.

وتلوح نواهد صنعاء المشرعة على كل الاتجاهات في القصيدة التاسعة

التي يقول فيها الشاعر:

تذكروا دائماً

أن أخطأها الذهبية

أفضل من صوابكم المقيم

ونواهدنا المفتوحة على كل الاحتمالات

أقدر على التعبير من أفكاركم الموصدة

توحي (النواهد) هنا بالانفتاح على كل الرياح والرؤى ونبيذ الإنفلاق الذهني والتعصب الفكري، وهي سجية جبلت عليها صنماء هضارت سمة من سماتها.

وقد لا تطل النواهد إلا على خواء مرير هي القصيدة السادسة والأربعين حيث يرد:

لم تعد الحارات ترقص وتغني

في الفضاء رصاص

على الأرض دمع ودماء

أبواب مغلقة

نواهد تشكو الفراغ

لغة مجهولة خاوية بلا لون ولا مطر

وجوء غريبة

أشجار ناهرة

جنون، إذعان، احتضار

حصان في عينه حزن عتيق

وأشواق إلى تخوم ملأى بالبروق والنواهد

تصطرح في فضاء الامكنة الأليقة (الحارات) حالتان إحداهما في رحم الماضي تكشف عن الفرع الشديد وهي حالة تستدعيها مغيلة الشاعر في مقابل الراهن المفزع الذي أفاض النص في رصد تفاصيله. فتلك الحركات المنتشية الموسقة الرموز لها ب (الرقص والغناء) قد تجاوزها زمن النص منذ ملفوظه الأول (لم تعد الحارات..). إذ تداخلت طقوس الغبطة مع حركات الفرع والهلع إزاء الفضاء المتخيم بهدير (الرصاص) وإزاء مأساة اغتيال الأرض (دمع ودماء). ولكي يقرب النص الأجواء الكابوسية التي باغلت



تلك الحارات فإنه يستحضر (الأبواب والنوافذ) كي تكون شفرات تبوح بالفتحية إذ تشي كناية الـ (أبواب مغلقة) بغياب المكنة إذ لا يكون البهت مكاناً مطلقاً أمناً بل أنه مكانٌ قابل للاقتحام والتهتك . وتضخ الاستعارة التشخيصية (نوافذ تشكو الفراغ) عن صوت مخنوق يوح بالدم والخواء . ولا تكون الأشجار - وفق متخيل استماري - إلا قسيماً استمارياً لانسان هذه الأرض (المستار له الفائب ) المتجنن في تربتها والمشرئب بأغصانه صوب الضوء والخلاص . وقد اطلعت القرينة الاستعارية (ناظرة) في اعطاء هذه الأشجار المتكاثفة (المستار منه الحاضر) هيئة مرتبكة حائقة تتسق مع التصعيد الدرامي للمشهد . وقد صبت القرائن الاستعارية الأخرى (جنون) (أعنان)، (احتضار) في المصب ذاته إذ عززت هذه المحنة وأدبتها .

وينبئ حضور (الحصان) وما يفيض به من رموز تستثير الذاكرة العربية عن استشراف للمستقبل الذي يهيمش الراهن المتخيم بـ (الوجوه القريية) و(اللفة المجهولة) باتجاه أمكنة متروعة بالخصب والحركة وقد كُني عنها بـ (البروق) و(النوافذ) . فكما أن البروق هي وعد بالفيث والنماء فإن النوافذ هي وعد ضمني بالفتحة والحياة .

وتستعير (النافذة) هي القصيدة الخامسة والمشرين من الباب سجاياه في اطار انزياح ترميزي يرصد وطأة الحدث على المدينة الأمنة:

وحين حكمت الكائنات المتحجرة هذه المدينة

وحطمت الهراوات قتاديل الفن

أغلقت المنازل نوافذها

حتى لا تطير الألحان

تطل (المدينة) و ( منازلها المفتوحة النوافذ) من خارج زمن النص أي قبل لحظة المرد الشعري بيد أن هذه النوافذ توصل بحضور (الكائنات المتحجرة) التي تطبع الأمكنة بسماتها المفلقة المستقاة من طبيعة (الحجر)

فهزمق حضورها المياغت عتفوان الحياة المرموز له بـ (القناديل) و (الألحان)، إذ تتشظى الصورة التشبيهية البليغة (قناديل الفن) لطبق ليل نفسي لا يومض فيه إلا بريق الهراوات تؤكد لاجواء الانغلاق على الهلع والتمتع. وينجح الانزياح الاستعاري في منح النافذة (المستعار له) دلالات جديدة، فعين لا تكون البيوت إلا أقفاصاً والألحان عنادل مكبلة مسلوية الفضاء، فإن النافذة بدورها تكون بوابة سجن تحول دون تحليق الألحان وانطلاقها وقد أكد الفنانان المستعاران (أغلقت) و(لا تظهر) أجواء الكبت والحرمان.

وحين تنام المدينة في القصيدة الخامسة والأربعين فإن (النافذة) المفتوحة هي الحلم الذي تتوق إليه:

كانت المدينة المسكونة بالخوف

والفقر والجمال

قد رأت في المنام أنها تعانق البحر

وأن الضوء لم يعد ينتهر على النوافذ

ثمة ليل نفس يتسلل من النص القائب لطبق على تلك (المدينة) مشكلاً فضائاً دامساً يحتم على تلك الذات المستغيثة بالأحلام جسوراً توصلها إلى مستقبل ينفض الجذب والهلع عن كاهلها يهد أنه مستقبل يمشه الراهن المماش ولأن متخيل الاستمارة التشخيصية شاء أن يبرز سلطة الليل فإن تلك (المدينة) (المستعار له) المسكونة بالجمال تستحيل بحضوره وبغيب (النوافذ) زلزلة مقلدة يكرس عتمتها الراهنة الفعل المستعار (ينتهر) الذي يسلب تلك (النوافذ) القها فتغدو مطفأة تماماً كجدران تلك المدينة المسكونة بالخوف والفقر.

وخلاصة القول: فإن النافذة قد أطلت عبر قصيدة النثر - التي شاطرت قصيدة التفعيلة جهزها المكاني - في مجموعة (كتاب صنعاء) للشاعر عبدالعزير المقالح بسمات جديدة إذ غدت في معظم القصائد فضاء

انتظار وترقب وتوقع كما أنها جاءت قرينة الحرية والحياء وتقييدها يعني غيابهما. كما أن هذه المتبة الدلالية قد شكلت بؤرة ترميزية تُشرك متخيل المتلقي في صياغة بنية (المسكوت عنه) وما شكلها الظاهر المزدان بالألوان والمزركش والموغل في المراقبة إلا مفتاح سحري لفك مغالق النص الغائب إذ أنها تهب فضاء النص قدرة الانطلاق صوب أمكنة جديدة الانفتاح على رؤى زمنية مدحشة سواء أكانت هذه الرؤى راهنة أم أنها تستشرف المستقبل أم تسترجع الماضي القريب أو البعيد معاً، وإذا كانت الناخلة موصولة بهاسة البصر خاصة خارج أفق المتخيل الشعري، فإنها في هذه المجموعة قد ترأست مع بقية الحواس التي انصهرت في بوتقة رؤية النص إزاء الحياة والكون.



## الهوامش

- 1) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنماء ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 2000م.
- 2) تعد المفارج الصنعانية من أجمل المفارج وأكثرها أناقة في اليمن، فالمفارج الصنعاني قد بني فوق سطح المنزل أو يكون من غرف الطابق العلوي الواسعة والمالية وتكون نوافذه منخفضة ولها مصاريع يستمتع الجالسون في المفارج عند فتحها بمناظر الأجزاء العلوية للمنازل والجبال المحيطة بمدينة صنماء . ينظر: شهاوير، الدلالات الاجتماعية والطبقية لجلسات القات، اليمن كما يراه الآخر، دراسات أنثروبولوجية مترجمة، المعهد الأمريكي للدراسات الهمنية، صنماء 1997م، ص 81 وما بعدها.



الإبهام في شعر

الحدائث

محمود جابر عباس

## - 1 -

منذ سنوات عدة جذب الجدل في قضايا (الغموض والوضوح) الأستاذ الدكتور عبدالرحمن محمد القعود التدريسي في كلية الملك عبدالعزيز الحربية، بالمملكة العربية السعودية، حيث صار يضع عينه على دراسة وتحققي وتأمل هذه الظاهرة وجنورها، وتفسيرها وتبني أسبابها ومن ثم عمد إلى تقييمها والحكم عليها، باحثاً عن أسباب وتشكيل الغموض وظواهره وعلاقاته وعناصر الأسلوب والصيغات فيه التي تحقق للقول الأدبي كيميته قبل ماهيته، ومستوى التسمية والانفلاق الذي وصلت إليه القصيدة العربية الحديثة ومقولاتها وأفكارها، وقد حفزته إلى ذلك المناهج النقدية الحديثة التي غدت اليوم تعنى بتقنيات النصوص وبنياتها وتركيبها قبل موضوعاتها وثيماتها ومرامي أفكارها التي وظفت مقولات أسلوبية وبنوية وسيميائية (سيمولوجية) وتقنيكية وعلم نصية وجمالية وتأويلية وتلقية، كما اهتم الباحث بالخطاب بنية أدائية قبل الرسالة موضوعاً بين مرسل ومتلقي. وقد دفعته اهتماماته بالشعر، والكشف عن أدبية النصوص، أو شعريتها، والمماينة الطويلة إلى المنظورات النقدية التي تستطيع أن تلج عالم النصوص بوعي، واستخلاص فهم النصوص ورموزه ومكوناته ودلالاته، ومن ثم محاولة استنطاقه وتأويله وفراسته، وبيان تشكيلات أنساقه وبنياته ولغاته وشفراته ورؤاه، وكل ما يؤدي إلى فهم النتاج الشعري العربي القديم، أو الحديث، أو الحدائثي، واقتراح آليات تأويله مهادناً لدراسة تلك الظواهر ولاسيما بعد أن وجد أن معظم الدراسات النقدية والأدبية تتجه إلى تحليل المضامين والاتجاهات الفنية العامة للخطاب الشعري، قبل عنايتها بعناصر بناء الشعر، حتى أصبحت دراسة مظهر من مظاهر الشكل الفني وأسلوبية ومكونات نصوبيته الداخلية وتشكلها الجمالي والبنائي داخل النص ملحفاً

بموضوع يبحث مشكلة مضمونية ذات رؤية اجتماعية أو سياسية أو فكرية، إذ ترتب على ذلك تعامل الناقد مع مصطلحات النص وبنائه وطرائق أدائه والسمي إلى استكناه الخيوط المعرية التي تشد النص إلى سياقاته وتعددية المعاني فيه ولانهايته والأصوات والرؤى التي تتعاقب فيه مع أصوات الآخرين (المتلقين) ورؤاهم في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة. ولا شك أن مساحة الشعر العربي الحديث قد اتسعت كتابتها وتلقيها في النصف الثاني من القرن العشرين، ومنذ الخمسينات خاصة، بعد ظهور حركة الشعر الحر، وتغيير النظرة إلى الإنسان والكون والأشياء والشعر، وعلى مستوى الأفكار والإيديولوجيا ومستوى الواقع والبناء الفني، أو العلاقة الجديدة بين النص والقارئ، وبالأذات ما يطلق عليه المنظومة النصية الجديدة: المؤلف - النص - المتلقي، وهي الفضاء الذي تشكل فيه النصوص تشكياً فنياً وداخلياً على مستوى البنية أو التركيب أو مستوى التناص، بوصفها مكونات نصية داخلية لا بوصفها مقولات مجردة، تقوم بدور خلاق، وحرية أكبر في أوّل أو تفسير أو فهم دلالات النصوص، أو ملء ثغراته، ولا غرابة في ذلك، فالنص الحدائي، متعدد ومتنوع ولانهاثي ومراوغ يحمل العديد في التشتت والانقطاعات والمفارقات الدلالية والأسلوبية حتى يتاح للقارئ أن يشارك بفاعلية من خلال عملية التأويل في كتابة النص لأن هذه النصوص، بطبيعتها غير قابلة لأن تُحجر في المعنى الواحد، وإنما تبدو بنية مغلخلة متشظية متشظرة بفراغاتها وغياب روابطها على مستوى المسطح، ولكنها متجنزة على مستوى علاقات المعنى، أو البنية العميقة، بما تحوي من إشارات وعلامات ورموز فهذا الدال يدل على ذلك المبدول. وفي هذه العلاقات الجدلية بين سطح القصيدة وعمقها، أو بين عناصرها الحضورية وعناصرها النهائية - كما يرى تريفان تودوروف - ينمو جسد القصيدة الحديثة وتتشكل الدلالات والمعاني. وإذا كانت ظاهرة (الغموض والإيهام) لهمت جديدة في الشعر العربي ونقده، فقد كانت ماثلة في شعرنا العربي منذ عصوره القديمة، ومازال ماثلاً في ذهن ما ارتفع حول أبي تمام ومسلم بن الوليد وأبي العلاء المعري، وغموض

أشعارهم، مما أدى إلى تشكيل مدرستين شعريتين، أحدهما تنتصر لعمود الشعر وخصائصه وسماته، والأخرى حديثة، أو محدثة تنتصر للغموض وتعدّه شيئاً داخلاً في طبيعة الشعر. ولعل أبا إسحاق الصابيّ هو أوضح المنتصرين للغموض موقفاً، فقد عدّه سمة الشعرية الفاخرة وذلك بقوله: «أفخر الشعر ما غمض، فلم يملك غرضه إلا بعد مماثلة منه» وإلى جانب الصابيّ هنالك عبدالقاهر الجرجاني الذي انتصر للغموض. واليوم في العصر الحديث ترتفع الشكوى تجاه غموض وتمقّد وإبهام الاتجاهات الشعرية الحديثة، بسبب ما يسود ساحة الإبداع الشعري، في تمتد وتنوع البنيات والأنماط والأصناف الشعرية، وأساليبها التعبيرية المتعددة في تجريدية وتجريبية ودرامية ورؤيوية وحتى فانتازية، مما يتطلب من الباحثين والدارسين فحص وتأمّل ومداولة هذه الظاهرة في جوانبها الإبداعية والفنية والتعبيرية والأسلوبية والصياغية في ضوء المقهرات النقدية والدراسات الألسنية والسيمولوجية وإعادة تشكيل الرؤيا النقدية في ضوء كشوفات المصنّ ورؤيا النصوص الفنية والجمالية والرمزية والتفهيّلية واللاواقعية. وعبر هذا الاشتباك والتداخل النصّي بين شغرات النصوص الخاصة ورموزه من جهة، ووعي الآخر (المتلقي والقارئ) تتحقّق صيغة جدلية لتجلي هذه النصوص في فضائها الإبداعي الحقيقي، وتتكشف في الوقت ذاته الإمكانيات اللانهائية لتعددية الرؤى والأصوات والقراءات والمعاني داخل فضاء النصّ عموماً، وفي الخطاب الأدبي تحديداً. وقد اتجه الشعر العربي الحديث منذ فترة ليست بعيدة نحو الغموض والإبهام وحتى اللامالوفية والفرائبية، ولكنها - بالتأكيد - غرائبية ومبهمة ومتشظية ليست بعيدة عن أزمنة عصرنا المادية والروحية، مما انعكس على مستوى بنية الخطاب الشعري فنجد اتجاهها نحو تشاجر الرؤى والتقنيات، والحلم والمتخيل الشعري، وما فوق الحلميّ (الكابوسي) أو المسحري، أو الفانتازي الذي أدى إلى تجريد اللغة، ومكوناتها الأسلوبية والصياغية والتركيبية والجمالية، مما جعل الرؤيا (الفانتازية) تلعب دوراً مهماً في الرؤيا والتعبير، وتؤدي إلى زيادة الغموض والإبهام والتشتت الدلالي



والتركيبية والنحوي والصوتي والإيمائي بعد أن هجر الشاعر الحدائي الموضوعات والمعاني المألوفة للمتلقي، فقاب بذلك عنه (المتلقي) الميساق المرجعي المألوف. وأصبحت القصيدة عالماً متشعباً في الرؤى والتجليات، وبنيات أسلوبية وتركيبية غريبة ومبهمة أمامه. كما أصبح اللاوعي واحداً من أفاق المغامرة الشعرية الحدائية لكي تكون حداثة الشعر حفرة خارج المفهومات السائدة - بتعبير الشاعر أدونيس - تهيئ في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، وبنية عناصرها وتراكيبها التي تتجاوز وتتخطى الأمد والأزمان. ومن هنا فقد شغلت هذه الظاهرة النقاد والأدباء والشعراء على اختلاف طبقاتهم واهتماماتهم ومناهجهم ورؤاهم منذ عصر التنوير في القرن الأول للهجرة إلى عصرنا الراهن. وقد كتب هؤلاء النقاد كتابات عديدة في هذه الظاهرة (الإيهام والغموض) التي منها ما جاء مستقلاً على شكل رسائل أو بحوث علمية، ومنها ما جاء في سياق كتب نقدية، ومنها ما جاء على شكل مقالات ومقاربات نقدية، ورؤيات منهجية، في الصحف والمجلات العلمية والبحثية، وكان لكتاب (إميسون) (سبعة أنواع لتمدد الدلالات) دوراً مهماً في دراسة الظاهرة على مستوى الشعر العربي الحديث، وأسبابها ومظاهرها، وتأثيراتها في شعر الحداثة الشعرية الجديدة، والذي يرجع عند الباحث إلى الأثر الذي يحدثه النص الحدائي، أو بوقعه، إذ تتحدد قيمة النصوص الشعرية الجديدة لا فيما تقوله في بنية شعرية ودلالية أو تركيب أو صياغة، ولكن فيما توحى به، أو فيما تستخدمه من تقنيات شعرية وفنية وتمبيرية وجمالية أخلافة وشفافة ترتفع باللغة عن القول المعتاد والمألوف، ويحمل بين طياته دلالاته الرامزة العميقة، لتضفي على الأنفاظ ظلالاً في المعاني التي تأتي من كثرة الانزياحات والخرق، فأضفت على الصياغة الشعرية، والتركيب البنائي الغموض والإيهام والتعمية والاتفلاق، إذ تصبح العلامات والإشارات السيميائية في النصوص قائمة ليس على أساس الدال والمدلول الأصلي، بل على الدال والمدلولين الجديدين اللذين يكمن خلفهما الكثير من حالات الإيهام والغموض في الميارات والصياغات، وتوحي بالتفكك والغربة والضيائية، هو

الذي دفع الباحث والناقد الدكتور عبدالرحمن القمود لدراسة هذه الظاهرة في كتابه الشائق (الإيهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل)...

لقد شغل الأستاذ الدكتور الناقد عبدالرحمن محمد القمود في كتبه ودراساته ومقالاته ومقارياته النقدية بمسألة (الغموض والإيهام) في الشعر العربي القديم، والحديث، بوصفهما صفات ملازمة للغة الأدب بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص من خلال كتبه (الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم - 1990) و(أبهات شغلت النقاد) و(القصيدة العربية من الشفاهية إلى الكتابة) وأخيراً كتابه الهام والشائق والتميز الذي تناول فيه شعر الحداثة العربية، وتجلياتها النصية والإبداعية (الإيهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل وسلسلة عالم المعرفة - الكويت - مارس - 2002) إذ أصبح الخطاب الشعري الحدائلي، الهوم، مفتوحاً على فضاء واقع من الدلالات والإشارات، ولم تعد الكتابة الشعرية مجرد تسجيل للدلالة، وتوصيل لها، بقدر ما هي حفر لها وتساؤل عنها، أو هي فن طرح الأسئلة لا الإجابة عنها. وعلى هذا تعد بوصفها إطاراً للغياب والاختلاف والتعدد والثنائية كما يذهب إلى ذلك (ديريدا)، ربما تكون قد أسهمت في تأسيس لغياب المؤلف من ناحية، وغياب دلالة محددة من ناحية أخرى، أي أسست لحق الاختلاف في المعنى وتعدد، حتى ليمكن القول بأن هذا التعدد والاختلاف أصبح هوية المعنى بسبب هذا المفهوم المتقدم والمقد للكتابة، وقد اختار الباحث أكثر الحقب الزمنية في تاريخ الشعر العربي نتاجاً، وتمثل في الوقت ذاته مرحلة فنية ناضجة ومكتملة اتضحت فيها ملامح تجريبية وحدائية وتقنيات شعرية أخرى من الأنواع والأجناس الأدبية، بل أصبحت النصوص الأدبية الحديثة، نصوص معقدة ومركبة، وغامضة ومبهمه، انصهرت فيها الكثير من العناصر والخلطات الأولية التي امتصتها من الأجناس الأدبية الأخرى كالملحمة والدراما والقصة والرواية والسرد، كما تمثلت هذه القصيدة الكثير من العناصر الفعالة من بقية الفنون، وبشكل

خاص من فنون الرسم والنحت والموسيقى والمهنتما والتشكيل والكولاج، وغيرها، كما تعرضت شأنها شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، إلى ضغوط العصر ومكابداته ووقائمه ومؤثراته وكشوفاته الكبرى، وإلى مؤثرات الإعلام والإيديولوجيا ووسائل الاتصال المختلفة، مما جعل النصوص الحداثية حمالة أوجه في التمدد والتعمق بوصفه بنية لغوية وشبكة دلالية واسعة يمكن شحنها بالدلالات، وشحن طاقاتها، بما يمكن أن نسميه (التشئت الدلالي) أو ما يطلق عليه تأجيل الدلالة أو إرجاؤها، ومراوغتها، فلا نكاد نمسك بها والقبض عليها، كما استلهم النص الشعري الحديث الحداثي في الفن الشعري العالي تقنياته ورؤاه واتجاهاته وأساليبه وحتى تجربته ومغامراته التي عنت من الملامح الفنية الجديدة المطلوبة في شعر الحداثة، وهي كل مستوياته، وبنياته. وهو ما دفع الباحث إلى تقصي ومدارسة وفحص المصطلحات النقدية المتداولة القادرة على اقتناص **واستطاق الظاهرة** بجميع جوانبها وإشكالياتها، هو الذي دفعه إلى استخدام واستعمال مصطلح (الإيهام) بدلاً من مصطلح (الغموض) في عنوان الكتاب، فالغموض حسب المعجم اللغوي هو الخفاء، والغامض هو الخفي. أما مصطلح (الإيهام) ففيه معنى الخفاء والإشكال والإغلاق. وفي لسان العرب - مادة بهم - أمر مبهم لا متأتى له، والمتبهم الذي لا يعرف معناه، واستبهم الأمر الذي استغلق، والمبهمة المسألة المعضلة المشكلة الشاقة، فلأن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى أكثر خفاء وانغلاقاً، ولأن كلمة (الإيهام) وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى، وتمبر عنه، ففضل الباحث استعمال مصطلح (الإيهام) في العنوان بدلاً من الغموض، وكما أنه لم يلصق شيئاً إلى عنوان الكتاب مما يشاع اليوم في عالم الكتابة والعنوانات أن يضيف إليه شيئاً من نحو (ظاهرة) أو (إشكالية) أو (مشكلة) أو (قضية) أو (بلاغة) أو (تيار) من دون أن تتقدمه أي صفة من هذه الصفات، فإنه لم يشأ أيضاً أن يلزم نفسه بمنهج أو تقليد أو فكر نقدي أو مذهب شعري محدد فقد قدر له أن يتجول في المذاهب النقدية كافة، وبخاصة المناهج والمقاربات النقدية

الحداثة بحكم موضوع الدراسة هو أكثر عطاء وأكثر حرصاً في التعرف على مقولات وأفكار هذه المناهج، والإفادة منها ما يمكن الاستفادة. ولهذا تراء وظف مختلف المقولات والمناهج والرؤى والتجليات الأسلوبية والبنوية والسميائية والسميولوجية والتفكيكية وعلم النص والتأويلية والجمالية والتلقي وتوجهاتها الفكرية والفنية، كما وظف مقولات النقد العربي القديم والإفادة منه. أي أن ما نهجه الباحث هو منهج مركب من عدة مناهج تتسق جميعها في الأساسيات والركائز المعرفية، وهو اتساق يجعل من التركيب بين عناصرها أو بعضها أمراً مشروعاً من الوجهة المنهجية. وفي مثل هذا الواقع النقدي تشكلت الرؤية النقدية الكلية الحداثية المتميزة التي تنظر إلى أهم الظواهر النقدية والنصية والمفوضية في شعرنا العربي الحديث عند باحث جاد ودعوب متميز كالـدكتور عبدالرحمن محمد القمود، وحرصه ودأبه في قراءة الشعر العربي قراءة جديدة ونصية وأصبح نقده بهذا المعنى إبداعاً ثانياً وجديداً يضارع النص الأصلي - كما ينهب إلى ذلك رولان بارت - وفي الوقت ذاته يتجاوز حدود القراءة الاعتيادية عن طريق توظيفه لجماليات وسيط مهم هو الكتابة الفنية. وبهذا يصير نقده ببساطة لغة ثانية، وخطاباً على خطاب وإبداعاً من طراز خاص وظفه الناقد يجلّي إيهام شعرنا العربي الحداثي.

يعد كتاب الأستاذ الدكتور الناقد عبدالرحمن محمد القمود (الإيهام في شعر الحداثة - الموامل والمظاهر وآليات التأويل) واحداً من أهم الكتب التي أسست لمفهوم (الإيهام والغموض) في شعرنا العربي الحداثي، بوصفه ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية المعاصرة، وذلك لندرة الجهود النقدية والأكاديمية المتخصصة في هذا الموضوع، مما جعل مهمة الباحث أكثر صعوبة، وغريته في مضمار بحثه أكبر وحشة، وأسهل عرضة إلى المخاطر، قياساً على صعوبات البحث الرئيسية، وتتكشف من الإيهام والغموض الذي يكتنف هذا النص، حتى بات يستعصي على القارئ أن يفض مغالطته، أو أن يمسك بدلالاته، إن كان يحمل دلالة محددة أصلاً بيد أن مبحث الغموض

والإيهام في الشعر الحدائقي يتجاوز نظيره في الشعر العربي القديم على امتداد تاريخه ومراحله، فانتساع الأبعاد الثقافية وعمقها - في عصرنا - وتشيع الشعر الحدائقي بها من ناحية، ثم لجوء الشاعر العربي الحديث إلى قصصي ما وراء الواقع، مساعياً إلى استكشاف (الجانب الآخر من العالم) والنفاذ إلى صميم الأشياء وجوهرها، والانفتاح على عالم الأساطير بغموض وغرابة، في ناحية ثانية، ثم استخدام لغة شعرية جديدة لم تعونها ذاثة القارئ العربي من ناحية ثالثة، كل هذا أضفى على الشعر العربي الحدائقي، غمهاً دلاليًا، وتشتتاً في المفهوم، جملاً من النص الشعري لغزاً مفلماً يقف أمامه القارئ العام، بل الناقد المتخصص، حائراً وتائهاً. وتنبع أهمية هذا الكتاب في أنه لا يمسى فقط إلى تعريف القارئ أبعاد مشكلة الغموض والإيهام في الشعر العربي الحدائقي، وجذورهما ومنطقتاه وآثارهما، بل يتجاوز هذا إلى استكمال دائرة البحث، بطرح التأويل وآلياته وطريقة تأخذ من القارئ إلى تلقي الشعر، ومحاولة النفوذ إلى عالمه الرحب وآفاقه الشاسعة من خلال الإفادة من الكشوفات والمعطيات النقدية والمعرفية الجديدة، كالمعطيات الألسنية والسيميولوجية والاتجاهات البنوية والتفكيكية والنصية، واتجاهات ما بعد البنوية، وأخرى تستلهم منطلقات ونظريات التلقي والقراءة والتأويل وغيرها، بهدف فحص ومدارسة ومراجعة المظاهر البنائية والألسنية والصياغية، والمظاهر الحدائية والتجريبية في الشعر الشعري الحدائقي. وقد اتبع الباحث في دراسته الموسعة هذه، دراسة تحليلية تركيبية على وفق دعامتين رئيسيتين أولهما: تصنيف المصطلحات وتجنيرها، وتحديد ملامحها المميزة في كم كبير تعامل معه الناقد والشاعر على نحو أكثر شمولي، وفي أكثر من مرة من خلال تتبع هذه المفاهيم والمصطلحات في الأدبين العربي، والعالمي منذ عصر النهضة إلى الوقت الحاضر، وثانيهما اعتماد معطى النص الشعري الحدائقي، بما يحقق رؤية داخلية في تحليل النصوص، تلتقي أو تختلف مع أصول المصطلحات والأنماط والبنى والأصناف الشعرية التي ظهرت، والتي عالجها الباحث، والتي يحاول من خلالها استكشاف مكونات

وعناصر الشعر الحدائي، وتحديد منظوماته، وتحليل إشكالياته من منظورات ومقاربات نقدية، تختلف، ولكنها تتكامل مع المنظورات الأخرى للباحثين الآخرين الذين تناولوا هذه الإشكالية بوصفها إحدى السمات الجوهرية الملزمة للشعر الحدائي، والمحددة له. ولكن هذا الإيهام يتجاوز ظاهرة (الغموض) التي بدأ التمييز عنها في العصر العباسي، ودارت حولها سجلات النقد بين مناصر ومعارض وذلك بسبب أن الشعر منتوج نشاط شعوري إنساني داخلي يصل إلى درجة التشوش والتعقد، أي أنه، بطبيعته، فن غامض ربما يستعصي على الكشف بسبب هذا الجو النفسي الحرج الذي أبدع فيه. ففي لحظات الإبداع الشعري يكون الشاعر أمام حالة تنطق شعوري ضاغطة، وما يستوحيه أو يتداعى إليه، أو يتكون عنده من ممان وأفكار تتكون في قبضة هذا الشعور المتدفق الذي ينبع من أشد المراكز غموضاً عند الإنسان. وهذا هو ما جعل (جان برتلمي) يقرر أن الشعر شيء غامض، ولا يستطيع أن يكون غير ذلك مادام ينبع من أشد مراكز الشاعر غموضاً، ومادام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضاً. وفي ضوء هذا أستطيع القول إن رغبة الإسهام مع دراسات وبحوث سابقة في هذه العملية الإثرانية المتسعة الدائرة ومن خلال رؤية شخصية حرصت أن تكون فيها شيء من الجدة والمنهجية والعلمية ومن الشمولية، التي تعد من أهم منجزات هذه الدراسة.

وقد اتسقت دراسة الباحث، بعد تصور لأبعاد موضوعها وشموليتها في ثلاثة أبواب وثمانية فصول وخاتمة وهوامش ومصادر ومراجع استطاع الباحث أن يواكبها بجرأة وإبداعية، وهو يعيد النظر في جميع المسلمات التي تناولت الغموض والإيهام، ويناقش بروح علمية وموضوعية جادة ودعوية، ما انتهى إليه السابقون من خلال الوعي والإدراك العلميين اللذين تميز بهما الباحث. فقد اهتم الباحث في الباب الأول بدراسة (عوامل الإيهام) من خلال ثلاثة فصول حدد الفصل الأول الأبعاد المرفقية والثقافية والمرجعيات النصية والنظرية التي استند إليها الباحث بينما تناول الفصل الثاني الثقافة والمذاهب الغربية، وتأثر الحداثة الشعرية العربية بها، في حين توقف في الفصل الثالث

عند تحولات مفهوم الشعر وبنياته إذ إن العديد من الأبعاد الثقافية والمعرفية هي التي أسهمت في تطوير مفهوم الإيهام والقموض في شعرنا العربي قديماً وحديثه بدءاً من العصر العباسي إلى الوقت الراهن، ومع مفهوم، أو مبدأ التلازم الطيهي بين الشعر والثقافة، وجد شاعر الحداثة العربية المعاصرة نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتعدد والتعقد، فاختلط هذا بتجربته الخاصة، وانكمس هذا المزيج الفريد الفني على النص الشعري، فأصابه بالعمق والبعد المضموني، كما أصاب تقنياته الإبداعية بالتعقد. والشاعر العربي الحديث صار أمام نهر معرفي متعدد المنابع، متلون الروافد، يختلط فيه العلمي والخرافي والتاريخي والأسطوري والديني والفلسفي، وكل أنواع معارف العصر، إنه تركيبة معرفية غريبة حقاً، وإن تراكم هذه الثقافة وتعديها وتنوعها وعمقها في عصرنا الحديث لا يعني أن الشاعر يتحرك في أفق ثقافي ومعرفي مزدحم بهذه الثقافات **فحسب**، وإنما يعني ازدحاماً دلاليّاً، فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري الحديث. وفي سبيل محاولة استجلاء أكثر لأثر عوامل الثقافة والمعرفة في غموض شعر الحداثة العربية المعاصرة وقف الباحث عند بعض الأبعاد والألوان المعرفية التي تسهم بتصيب فعال في إيهام الشعر وغموضه ومنها الأبعاد الفكرية والفلسفية والأبعاد الميثافيزيقية والصوفية والأسطورية. أي أن هناك مضامين جديدة في هذا الشعر وقفت حائلاً دون فهمه. ولعل اتصالنا بالثقافة الغربية، وتأثرنا بها، وبمذاهبها وبحداثتها الفكرية والفنية، هو مما أغنى هذه الأبعاد المعرفية، ويسر مزيداً من المضامين الجديدة لشعرنا العربي الحديث، وبخاصة الحديث مه، إذ إن الساحة الشعرية العربية الحديثة، ومنذ مطلع القرن الماضي قد ابتكرت نماذج شعرية جديدة تحت وهج المؤثرات والمذاهب الأدبية والنقدية والشعرية الأوروبية. لقد كان لتأثيرات المذاهب الواقعية والرومانسية والرمزية والسريالية والروائية والحداثيّة، وتأثير شعراء الحداثة الأوروبية واضحاً، وخصوصاً تأثير شعرائنا بشعراء معنيين من شعراء الغرب أمثال (بيتمن ويودلير وهاليري ورامبو ولوركا وإيت

سهول واليبوت وإدجار آلان بو) وإن غموض شعر الحداثة وصعوبته يرجعان في بعض أسبابهما، إلى هذا التأثير، والحوار معه، ثم توظيفه من أجل منجز إبداعي أفضل منه أو يضاهيه. وتناول الباحث في الفصل الثالث تحولات مفهومه وبنيته، نتيجة لما حصل في المجتمع العربي وثائقته الفكرية والثقافية والشعرية من تغير وتطور وتحول وتعقد، وبخاصة في بدايته، ما جعل الشعر ينأى عن الوضوح، ويتجه إلى الإيهام والغموض، وبخاصة إذا ما استحضرننا - في إطار هذه التحولات والتغيرات - الهزائم والإحياءات التي مرت بها الأمة العربية ابتداء من نكبة فلسطين عام 1948، وما انتبه إليه الشاعر العربي ورعاء في ظل ظروفه وأوضاعه الخاصة الاجتماعية والسياسية والفكرية، هو هذا الشعر الحدائي بانقلاباته الشكلية والمضمونية والوظيفية، وأن المضامين الشعرية الجديدة التي تبنتها حركة الحداثة الشعرية قد اقتضت إشكالاتاً جديداً وطرائق قول جديدة، والانحياز إلى البنية الشكلية والنصية والمفوضية على حساب البنية الدلالية. وأن تكون هذه البنية الشكلية هي الفكرة المحورية، ويأن تصبح هي نفسها، البنية الدلالية، وربما يؤدي في النهاية إلى إقصاء الدلالة وتفتيتها وتشتيتها إلى حد يصل بها إلى الغموض والإيهام.

أما في الباب الثاني من الكتاب فقد عنى الباحث بدراسة مظاهر الإيهام في شعر الحداثة الشعرية العربية، ما يكتنف هذا الشعر من غموض وتممية وتكاثف معرفي وتداخل مفاهيم في نسج هذا الشعر وفي صوره وفي دلالاته التي عزاها إلى أسباب عديدة وضعها في الفصول التالية. ففي الفصل الرابع وقف عند أهم هذه المظاهر ألا وهو (الغياب الدلالي) فقد كثر في شعر الحداثة العربية المعاصرة تفتيت الدلالة تفتيهاً كاملاً، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع أو بسبب أشياء أخرى. لكن غياب الموضوع عن القصيدة، هو، فيما يبدو أبرز الأسباب التي تسببت في غياب الدلالة عنها؛ إذ إن وضوح الموضوع أو (الفرض) الذي نتحدث عنه القصيدة، هو الشفرة الرئيسية لتتبع المسارات الدلالية، وإن زُرعت ببعض المتاريس التعبيرية التي تعوق مهمة القراءة والفهم، فغيباب الموضوع وخلق التأثيرات الشعرية الذي يركز



على الشعر بدلاً من التركيز على ما يقوله ويبلغه والتجريد الشعري، والتجريد الشعري الذي يعتمد على الخيال الخلاق المطلق، والدعوة إلى الشعر الصافي الذي خلص نفسه، وصفاها من أدران الطابع العقلي وطابع الحقيقة والوضوح والمحدود، وأخيراً الدعوة إلى الشعر الصامت، ومن خصائصه التركيز والإيجاز والتمرية، وهذه العوامل مجتمعة تؤدي إلى أننا أمام نصوص شبيهة بكهوف لا ضوء فيها ولا علامات تشير إلى بداياتها أو نهاياتها، وإذا كانت الحداثة هي أرض الضياع، وفيه دون علامات فإن بعض نصوصها الشعرية استمدت هذه السمة فصارت نصوصها يتوه فيها قارئها بسبب ضياع الدلالة أو غيابها أو صمتها أو الصمت عنها، بينما عالج الفصل الخامس (التشتت الدلالي) في القصيدة العربية الحديثة بعد انفجار الحداثة الشعرية، وبخاصة ما بعد قصيدة رواد الحداثة، فهي لا تبدو بنية محكمة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي، كما كانت القصيدة الكلاسيكية، ولا بنية حية ذات وحدة ظاهرة، كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو - هذه القصيدة - بنية مخلفة متشظية متشظية بفراغاتها وغياب روابطها، وصار القارئ وفق نظرية التلقي، هو الذي يملأ فراغاتها، ويقيم روابطها، ويمنعها تماسكها، وأن قصيدة الحداثة في تشخيص الناقد الدكتور صلاح فضل، تحمل روحاً قلقية، ولا تنتهج السرد الرتيب المنظم، أو خطأ واحداً، ومهما اعتمدت على النمط السياقي، فهي لا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها، بل تنتهج التجزيء والتشتت وتتجمع فيها مستويات عدة دون ربط منطقي واضح. واختص الفصل السادس بدراسة مظاهر إيهام العلاقات اللفوية التي تتموضع في خلق لغة شعرية جديدة وتعبير هذه اللغة من الداخل، وما تحمله من مفاهيم، التي عدّها الباحث هي كبرى الأليات أو التقنيات الأسلوبية التي انتعشت ونشطت بها مظاهر الإيهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة إذ انفجرت لغة النص، فتتجت عنها بلاغة القموض، وانفجرت لغة النص شغلف الإيهام علاقاتها في أكثر من صورة، وانبهت علاقات لغة النص فانبهت دلالاته، وأصابه كثير من الاضطراب والتفكك والإيهام، كما أن انخفاض المستوى النحوي يكون سبباً

لإيهام علاقة لغوية ما هي النص، وأحياناً ينحرف عن طريقة تركيب تعبيري مألوفة، أو عن طريقة توظيف لعناصر شكلية أو لغوية معتادة، فيكون هذا الانحراف سبباً للإيهام العلائقي اللغوي، ومظهراً له في الوقت نفسه، ويكون الجمع بين المتأخرات والمتضادات والمفارقات وتعميد وغموض وتشتت دلالات الصورة، واستخدام استثمار تقنيات البياض والفراغات والكولاج والملصقات وعلامات الترفيم، كلها متاريس تؤدي إلى احتمالات الصياغات القرآنية المثبتة في تعالقاتها اللغوية وهلامية البناء اللغوي وعدم وضوح تعالقاته وإحالاته التي تمنع القارئ والمتلقي معاً من صعوبة مقارنة هذا الشعر وإدراكه دلالاته بسهولة، والتي تتطلب من المتلقي والمفول آليات واستراتيجيات قرآنية وتوصيلية وتأويلية جديدة تتسق وطبيعة بنهات وأساليب وصياغات وخصائص التركيب الشعري الجديد، والتي بحثها الناقد في الباب الثالث من كتابه، والتي أسماها (آليات التأويل) والتي ضمها في فصلين مهمين هما الفصل السابع، وتناول فيه (القراءة التأويلية) التي تستطيع وحدها الخروج بمفهوم جديد لتلقي الخطاب الشعري الحدائث وفهمه وتفسيره وتأويله، ولهذا ظهرت نظريات تلقى حدائث ذات أدوات وآليات قادرة على الكشف والحفر والإنتاج حتى نستطيع أن نكتشف بنياته العميقة وإنتاج دلالاته الغائبة. وأن القراءة التأويلية وحدها تستطيع أن تتعامل مع النصوص الحديثة بما تتضمنه أو تحويه من تداخل وتحليل وتفسير عميق ذلك أن القراءة التأويلية من وجهة نظر بنوية تعطي أهمية لعلاقات النص المكونة لبنيتها الدلالية، فلا معنى لأية وحدات في النص، أو في نظام البنية الشعرية، إلا بفضل علاقاتها الداخلية، بعضها ببعض، مما يجعل بنيات النصوص الحدائث سيرة مفتوحة النهاية في الابتداء، وأن الناقد أو القارئ هو الذي يقوم بهذا الانبثاء، إذ يبقى النص عالمًا مفتوح النهاية بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف فيه ما لا يحصى من الترابطات. وهذه الطبيعة الاحتمالية هي التي جعلت أنه ليس ثمة منهج تأويل صائب ووحيد يمكنه أن يستند إمكانية العمل الدلالية وتؤدي إلى قراءة تأويلية تكون في العمق والبعد والشمولية، بمنزلة الرؤية المخترقة لبنية النص،

الفاتحة لأفانقه، المجاهدة لتحريك وتوظيف رموزه وعلاماته وكشف علاقاته. ودرس الباحث في الفصل الثاني - والأخير - أهم الآليات التي يراها جديّة في الممارسة التأويلية، وعد الدلالة وإنتاجها وكفاءة المؤول وأفق القارئ، والقراءة التفاعلية التي عدت القارئ الجديد، وبخاصة عند منظري التلقي، ليس مجرد مستوعب للنص، مستهلك لعنائه، وإنما أصبح يتضمن كونه طاقة، أو قوة موجهة بانهية منتجة مشكلة للمعنى، حتى أن كثيراً من نتائج الحداثة الشعرية يمكن فهمها على أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى، وقد تحول القارئ إلى مبدع، إلى شاعر آخر ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر نصاً حول العالم وأشياءه عبر القراءة. وقد توقف الباحث في ختام هذا الفصل بقراءات ثلاث نصوص شعرية، وهي قراءات نقدية سابقة لكل من الناقدين الأستاذين الدكتور عبدالله الغذامي والدكتور حاتم الصكر لقصيدة الشاعر محمود درويش (عابرون هي كلام عابر) ومحاولة دراسة مستوى الغموض والإيهام في القصيدة، والذي خلق بدوره شيئاً من الاختلاف والتعدد القرائي من قبل الناقدين (القارئين) الغذامي والصكر، وربما من قبل آخرين غيرهما بعدهما أو قبلهما. وتوقف في الخاتمة عند استمرار أهم النتائج التي أنهى إليها في أن الشعر في كل زمان ومكان معرض للغموض بسبب متبعه الشعوري المعقد الغامض، وبسبب الطريقة الخاصة التي تنسج وتركب بها لفته، مما أفرز مصطلح (اللغة الشعرية) التي تحمل في السمات الخاصة ما يميزها عن لغة أي خطاب آخر، لكن الشعر في ظل الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، انتقل من مستوى الغموض، الذي لا يتردد في عده مظهراً هنياً في كثير من حالاته، إلى مستوى الإيهام الذي تجسد، في كثير من حالاته، إشكالية عند بعض الدارسين والباحثين، وأن له عوامل ثقافية ومعرفية، ومظاهر متعددة تتطلب طرح رؤية تأويلية وقراءة جديدة له، والتي تتوضح من خلالها أهمية القارئ، أو المتلقي من ناحية، وأهمية تفاعله مع النص الحدائي من ناحية أخرى، لفرض الإنتاج الدلالي.

ويعد فإن هذه الدراسة الموسعة والجادة والمتميزة للباحث والناقد

الأستاذ الدكتور عبدالرحمن محمد القمود (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل) تعد رؤية اجتهادية جديدة في إطار رؤية اجتهادية أخرى، استطاعت بحسنة وحنق ومقدرة أن توضح وأن تضيف وأن تصحح شيئاً مهماً في موضوعها، وأن تثير تساؤلات عديدة، أو فضائل إشكالية تراثية وتغني وتعمق هذا المفهوم، أو ما يتعلق به، والتي تعد محاولة جادة ومخلصة تضاف إلى جهود الباحثين والدارسين لتأسيس هذا المنهج النقدي الجديد، وتطوير رؤاه وصنع مظاهره، كما أنه محاولة اجتهادية لفهم هذا النتاج الشمري المبهم واقتراح آليات تأويله.



هل كان شوقي أميراً للشعر

عند نقاد الحجاز؟!

عبد الرحمن بن حسن يحيى المحسني

لا يخفى على أحد من النقاد موقف جماعة الديوان من أحمد شوقي، ومن إمارة الشعر(\*) (The Poetry's rank) لكن الشيء الذي قد يخفى على كثير من نقاد عالمنا العربي الواسع أن حجاز المملكة العربية السعودية كان له رأي في تلك الإمارة، وأنه برغم كثرة الشوقيين، الذين استطاع شوقي أن يضمهم تحت لواء إمرته، إلا أن للحجاز رأياً دفعهم إلى مقاطعة مهرجان تكريم شوقي، ودفع شوقي إلى التساؤل عنهم، بحكم مركز الحجاز، وثقلها الإسلامي، يقول شوقي:

يَا عُكَاظاً تَأَلَّفَ الشَّرْقُ فِيهِ مِنْ هَلَسْطِينِهِ إِلَى بَغْدَادِهِ  
اِفْتَقَدْنَا الْحِجَازَ فِيهِ فَلَمْ نَعُدْ شُرَّ عَلَى قَمْنِهِ وَلَا مَنَعِيَانَهُ (١)

وواضح أن الحجاز قد دُعِيَ إلى حضور المهرجان، وأن عدم حضوره لم يرض شوقي، وأن رأي الحجاز كان له اعتباره، وهذا يكشف توثق الصلة منذ وقت مبكر بين مصر والحجاز، كما يدل دلالة واضحة أن الحجازيين - كما سيظهر - كانوا أقرب إلى دعوة التجديد التي تنادي بها جماعة الديوان آنذاك.

لم يكن مقاطعة مهرجان تكريم شوقي مصادفة، أو تجاهلاً، إذ يبدو أن المقاطعة كانت مقصودة لذاتها، وتتبع من رؤية نقدية لدى الحجازيين، يقول العواد «وكم أحسن الحجاز أو المملكة العربية السعودية في الاستخفاف بهذه الظاهرة، عندما أضرب عن التجاوب مع أصحاب الحفل، حتى اضطر شوقي أن يقول معاتباً أو مندأً» (٢) لافتقاده الحجاز في مهرجانه.

ويقول العطار: «وإنا أؤيد أن إمارة الشعر أمر باطل... وأن القصر في مصر كان يريد أن يكون شاعره أميراً للشعر والشعراء» (٣).

وليس موقف العطار من شوقي ذاته، بل الإمارة الشعرية ذاتها حتى إنه نقد طه حسين حين نسب للعقاد إمارة الشعر، والعقاد نفسه - كما يقول العطار - لم يقبلها لنفسه واستنكر هذه الإمارة<sup>(4)</sup>.

وقد كشف كتاب (نظرات في الأدب المقارن، لمؤلفه: عبدالسلام الساسي عام 1377هـ ط القاهرة) أبعاد هذا الموقف في إمارة الشعر، وكشف رأي نقاد الحجاز حول هذه القضية، فعبدالفتاح أبو مدين يرى أن «إمارة الشعر خرافة لا تستند إلى حقيقة... ولو صبحت لأطلقت على امرئ القيس وزهير...»<sup>(5)</sup>. وعن رأيه في إمارة الشعر التي نالها شوقي، يرى أنها لقب «عرضي ناله في حقل أقيم له في مصر، ويمتاز من المناسبات الخاصة، وسماه صاحب الحفل أمير الشعراء، ويرجع ذلك إلى ما يسميه المصيبة الحزبية»<sup>(6)</sup>.

وتعليقه لإمارة شوقي تمليل لا يوافق عليه محمد سعيد المامودي الذي يتفق رأيه مع من قال «إن صحيفة الأهرام هي التي أطلقت عليه أمير الشعراء مجاملة وتحية... ويصف إمارة الشعر بأنها غير ذات موضوع، وأنها لا تعدو أن تكون مجاملات»<sup>(7)</sup>. وكذا يرى محمود عارف أن صحيفة الأهرام وداود بركات، ورغبة الرواج التجاري وراء خرافة أمير الشعراء<sup>(8)</sup>، بينما يرى محمد أمين يحيى «بأن إمارة الشعر خيال لا حقيقة»<sup>(9)</sup>.

ولا يرى محمد حسن عواد أن هذه الإمارة التي منحتها شوقي أنها دليل على تفوقه الفني، لأنه لا يملك - من وجهة نظره - هذا التفوق، ويرى أن هذا اللقب المنوي أطلقه صحفيون مصريون على شوقي في عصر ما سماه بميوعة الأدب تزلماً لمركزه السياسي أو الإداري، وللشعراء في مصر وغيرها رأي غير رأي الصحافة التي ادعت إمارته<sup>(10)</sup>.

والكتاب يكشف بوضوح معرفة الحجازيين بما يدور في مصر من حركة نقد تجديدية، تهاجم شوقي، والمقلدين، فعند حديث الساسي عن كتاب «الديوان» للعقاد قال عن العقاد والملازني «وكلاهما أغرم بنقد شعر هذا

هل كان شوقي أميراً للشعر عند نقاد الحجاز ١٢ عبدالرحمن بن حسن يحيى المحسني

الشاعر رغم الطبول التي كان يضربها حول شوقي الصبحي داود بركات، وفي «الديوان» صفحات لامعة من نقد شوقي، وهذا نقد مقصود به هلم إمارة الشعر....<sup>(١١)</sup>.

ولأحمد جمال موقف وسط في الحكم بإمارة شوقي، فلا هو ممن يتهم شوقي وعصره بالتخلف الذي دفعهم إلى ادعاء إمارة شوقي، ولا هو ممن يؤمن بأن شوقي هو ملك الشعراء، بل يثبت لشوقي قصائد جواد، وروائع وطنية وإسلامية<sup>(١٢)</sup>.

والأبيات التالية للمواد تلخص رأيه وراي المدرسة التجديدية في الحجاز حول إمارة شوقي، أوردها هنا لارتباطها الوثيق برؤية الحجازيين لهذه الإمارة التي يراها بعضهم «من الموازين المشوشة التي يقوم بها الأدب»<sup>(١٣)</sup>، يقول المواد: عام 1949م:

وَلَقَدْ قُلْتُ يَا غَيْبِي لِشَوْقِي	وَهُوَ يَنْفَى الْحِجَازَ فِي سَعْبَانِهِ
مَنْ حَبَا أُمْرَةَ الْقَرِيضِ لِفَرْدٍ	ثُمَّ مَنِ طَوَّعَ اللَّفَا فِي حِمَاةِ
لَيْسَ لِلشُّعْرِ مِنْ أَمِيرٍ سِوَى الْفِكْرِ	وَحَيِّ الشُّمُورِ لَا وَسْئَلَةِ
يَلْهَجَانِ الْهُدَى وَتَفْتِ الرُّوَى	الْحُرَّة - فِي فَتْنَةٍ - إِلَى فَنَائَةِ
هَالِحِمَتَابِ الْحَسَابِ لِلْفِكْرِ خَلَاقًا	بَعِيدِ الْمَضِيِّ فِي أَشْطَانَةِ
بَلْكَ هِيَ الشُّعْرُ مِنْ رَسَالَةٍ سَعْبًا	نَ حَبِيثًا وَقَابِرًا فِي زَمَانَةِ
وَالْحِجَازُ الَّذِي يُجِيسُ بِهِذَا	كَمْ سَمَا وَالْقَرِيضُ طَوَّعَ يَنَائَةِ
هَاتِصِبِ «المهرجانات» لَعِبَةٍ فَرْدٍ	وَتَمَتَّعَ وَمَنْ نَرَى بِأَحْتِظَانَةِ
هَهُوَ أَضْعُوكَةُ مِنَ الْأَدَبِ الْمَلُوكِ	تُفَرِّي دُعَانَهُ بِمَقْتَبَاتِهِ <sup>(١٤)</sup>

وكما ثارت جماعة الديوان على شوقي، وهاجمت شعره وقومته، قامت في الحجاز دعوة مماثلة ضد شوقي، وهي تدل على أبعاد تأثير جماعة الديوان على نقاد الحجاز وشعرائه، وهي آراء تعميمية، غير محصنة،



هل كان شوقي أميراً للشعر عند نقاد الحجاز؟ عبدالرحمن بن حسن يحيى المحسني

اندفاعية متأثرة بأراء العقاد في شوقي، وصاحب الوقوف أمام شوقي إشادة بالعقاد وشعره، يقول المواد «والعقاد يستحق منا كل تقدير، لأنه أوقف المدرسة الشوقية المقلدة عن مواصلة العبث، والتمادي في القديم، والأخذ بالمنهج الجديد»<sup>(15)</sup>.

وحديث المواد يدل على أن ثمة جماعتين، جماعة العقاد المجددة - ولم تكن قد عرفت بالديوان - وجماعة شوقي المقلدة.

ويقول المسامي عن كتاب الديوان متحدداً عن العقاد والمنازني «وقد نجحنا نجاحاً باهراً حيث خلق في عالم الشعر وعياً سليماً، هو وعي الحرية، والتفكير المنظم، والثقافة الحية الشاملة، بالإضافة إلى إبراز الشخصية في الشعر ذاته، لأن الشعر بلا شخصية كتمثال بلا روح....»<sup>(16)</sup>.

والرأهان السابقان يدلان على وتأثر بمدرسة التجديد في مصر.

وقد اتسمت بعض الآراء - لنقاد الحجاز - بالهجوم على شوقي وشعره وإجفافه حقه، ولا أرى رأي الأستاذ أبو مدين الذي يقول: «وفي عهد شوقي نفسه كان هناك شعراء أحق منه بإمارة الشعر ولو صحت... فالمتنبسي الصفيهر... (الرصافي) يمتاز عن شوقي في كنه من المراحل...»<sup>(17)</sup>. وهو رأي مميم، ولكن وقوفه ضد شوقي أوحى له بذلك، وفي مسألة إمارة الشعر لا يرى العطار أن ثمة إجماعاً في مصر نفسها على تلك الإمارة، بل رأى بعض النقاد شاعراً غير مبدع - كما يقول العطار - وأنكر بعضهم أن يكون شاعراً في القمة، ويتهمه بالتقليد حتى لشعراء لم يبلفوا في الشعر مبلغ الشعراء الكبار مثل البوصيري<sup>(18)</sup>.

وفي قصيدة «بين صديقين» يقول شحاتة في مقدمتها «أمير الشعراء أحمد بك، يخاطب غاندي» وفيها قدر من الاستهزاء بشوقي وإمارته، مطلعها:

سلام النيل يا غاندي وهذا الزهر من عندي

ومنها:

هل كان شوقي أميراً للشعر عند نقاد الحجاز؟ عبدالرحمن بن حسن يحيى الحسني

كلانا مخفقُ المسمى ويريندك بيريندي<sup>(19)</sup>

وقد تتخذ رؤية المطار شيئاً من الحيادية في هذا الموضوع، فهو ينصف شوقي من العواد الذي يتهمة بأنه شركسي دخيل، ووصفه «بالقدر»<sup>(20)</sup>، يقول المطار: «وإنا أذكر الأستاذ العواد بأنه قال عن نفسه بأنه آري، فلو انبرى أحد وزعم عن الأستاذ ما زعمه عن شوقي، فما يكون أمره»<sup>(21)</sup>. ويقول: «ما أخذه المقاد على شوقي حق، وإن كان العقاد مؤاخذ في أسلوبه»<sup>(22)</sup>.

وبرغم ما قيل ويقال عن شوقي يبقى شوقي شاعراً عظيماً، له قصائد جهاد تحمل معنى الشعر، وتدل على قدرة شعرية عالية، وله بالمقابل قصائد خالية من رواء الشعر، ظاهراً فيها التكلف، اعتمد عليها كثير ممن انتقد شعره. ولعل مكانته في القصر قد ألزمت به ما لم يكن لديه قناعة به، ومن الظلم لشوقي أن تقتطع قصائد معينة، يبنى عليها حكم عام مميم على شعره، وفي كل الحالات فإن شوقي لم يخسر تلك الضجة وتلك المعارك التي أقيمت حول شعره والتاريخ المنصف إذا تحدث عن دور شوقي فلا يكفيه أن يسجل دوره في الشعر فقط، بل ما ينتجه أنصاره وخصومه حول هذه الإمارة من مقالات وبحوث، وقصائد<sup>(23)</sup>، وإذا سلمنا للدكتور سعد ظلام برأيه الذي يرى فيه أن شوقي تغيرت وجهة شعره، وأنه أخذ برأي مدرسة الديوان في آخر حياته فهذا يفتح للبحث حول شوقي آفاقاً أخرى.. يقول الدكتور سعد ظلام:

«وكانت آراء الديوان، ونقدتها، وحركتها، ودعوتها وراء كل تجديد جاء به شوقي من مسرح، وقول على لسان الطير والحيوان، وتجديد في الأوزان واختراع لبعضها.. إذ بدأ شوقي هذا الاتجاه المسرحي رداً على دعوى الجمود حتى يحافظ على مكانته كرائد، وأمير للشعراء»<sup>(24)</sup>.

ولئن كان الأمر كما قيل، وأن تلك المعركة الأدبية ضد شوقي قد أثرت

فيه وهي تجديد، إلا أن ثمة مؤثرات أخرى كان لها أثر واضح في تجديد شوقي غير مدرسة الديوان، منها مقامه(\*) في أسبانيا، وما أفاده من اطلاع على الثقافة الغربية، وكانت أسبانيا - ولا زالت - منفذاً مهماً لتصدير الثقافة الأوروبية إلى البلدان العربية عن طريق المغرب، أضف إلى ذلك أن وجوده في أسبانيا قد أدكى شعوره، وتحول بشعره إلى وجدانية طالما دعت إليها جماعة الديوان والمقاد، على هذا التحول في رؤيته، وقبوله للتجديد، أنه قبل الانضمام إلى جماعة أبولو وقد عين رئيساً لها مدة قصيرة... ويبقى بعد ذلك شوقي شاعراً عظيماً رغم كل ما دار حوله، ويمهداً عن قبول أو رفض إمارته للشعر، إلا أنها تدل على مكانته في الشعرية العربية.

## الهوامش

(\*) عن معركة المقاد مع شوقي يُنظر: شمراء مصر وراثتهم في السيل الماضي، أماكن متفرقة. وكتاب الديوان في النقد والأدب بالاشتراك مع المازني. وكتاب المطار عن المقاد ومعاركه. وكتب أخرى.

- (1) يُنظر: الشوقيات، ج 2، ص (192).
- (2) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (21).
- (3) يُنظر: كلام في الأدب، ص (28) وما بعدها.
- (4) يُنظر المرجع السابق نفسه.
- (5) هذا رأي لازال الأستاذ أبو مدين مصرأ عليه وقد سألته في مقابلة علمية معه، فكان رايه مناسباً لهذا القول، مقابلة علمية مسجلة جدة (1419/4/12هـ).
- (6) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (43).
- (7) يُنظر: المرجع السابق، ص (52-53).
- (8) يُنظر السابق: ص (29-30).
- (9) يُنظر السابق، ص (47).

هل كان شوقي أميراً للشعر عند نقاد الحجاز؟ عبدالرحمن بن حسن يحيى المحسني

- (10) يُنظر عبدالسلام السامسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (20-21).
- (11) يُنظر: السامسي، المرجع السابق، ص (29).
- (12) يُنظر: أحمد جمال، أدب وأدباء، ص (118-120) (دار الثقافة - مكة - الطليعة الأولى ٢١٤١، ٢٩٩١٢).
- (13) يُنظر: د. إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، ج 3، ص (951).
- (14) يُنظر ديوانه، ج 2، ص (31-32).
- (15) يُنظر: السامسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (21).
- (16) يُنظر: السامسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (29).
- (17) يُنظر المرجع السابق، ص (43).
- (18) يُنظر: المطار، كلام في الأدب، ص (129).
- (19) يُنظر: ديوان شعاعته، ص (319). دوبريندي صديقة هندية.
- (20) يُنظر: زهير كتيبي، المطار عميد الأدب، ص (195). ويُنظر: د. غازي عوض الله، الصحافة الأدبية، ص (166).
- ❖ هذا الموقف لم يمنع المواد من رثاء شوقي بعد موته، ينظر: المواد، نحو كيهان جنيد، ديوان العواد، ج 1، ص (109).
- (21) يُنظر: كلام في الأدب، ص (132).
- (22) يُنظر: زهير كتيبي، المطار عميد الأدب، ص (195).
- (23) يُنظر: د. إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، ج 3، ص (903)، بتصريف.
- (24) يُنظر: د. سمع فلام، مقال مدرسة الديوان وأثرها في الشعر العربي، مجلة «القيصل» العدد (117) (ربيع الأول 1417هـ) ص (101).
- ❖ يرتبط بمضن الدارسين بين نفي البارودي، ونفي شوقي، وبينهما تباين، فنفي شوقي أقرب إلى السفر منه إلى النفي.



الجميل والإبداع  
(في ثلاثة أعمال عالمية)

حسين عيد

## مقدمة:

## الحياة والإبداع..

ثنائية (سحرية) يكتنفها الغموض، تشر الفضول، وتجر الأسئلة، بين حدود عالم (الكاتب) وتضوم عالمه (الأدبي)، بين (الخارج) و(الداخل)، بين (العمام) و(الخاص)، بين (تجارب) الكاتب وانمكاسها في (عمله) الفني، بين (الشخصي) و(المكتوب)، بين (إرادة) الكاتب وما (يبدع)..

وإذا كانت (الحياة) هي **النبع الرنهسي للإبداع**، وهو ما تؤكد منذ هديم الأزل، حين رسم إنسان الكهف أشكاله البدائية على الجدران أو حفرها على الأحجار، محاكياً فيها ما كان يحدث في الواقع من عمليات صيد أو زراعة وغيرها، ثم استمرت سلسلة التطور الفني في حركتها المواكبة للحياة؛ لأن الكاتب (المبدع) يبدأ من الحياة نفسها، أو من شريحة منها، بكل ما يعيشه فيها من تجارب عامة أو خاصة، بسيطة أو مركبة، محزنة أو مفرحة، وما يشاهده فيها من أحداث مؤلمة أو سعيدة، وما يسمعه من وقائع صغيرة أو كبيرة، حين ينثال كل ذلك على ذهنه، ويؤثر على وجدانه، مشكلاً جاتياً من خبراته المكتسبة، تضاف إلى ما توارثه من خبرات متنوعة، حتى تتبلور، في النهاية، عبر تكوينه المتميز، بسيط وتأن، رؤيته الداخلية للحياة والكون من حوله، وهو ما يظهر بعد ذلك بشكل لاواع، وتنعكس أصداؤه على أعماله الإبداعية.

من هذا المنطلق، تمثل شخصية (الجميل) واحدة من مفردات (الحياة)، أو هي نموذج مختار منها، وهي تمثل، في ذات الوقت، المادة الخام (للمعملية الإبداعية).

يطمح هذا البحث إلى اختيار تلك (المفردة) في تقاطعها مع الإبداع. ومن أجل ذلك تم (اختيار) ثلاثة أعمال أدبية عالمية، تتوافر فيها (ثلاث) نماذج مختلفة، من شخصية (الجميل)، التي يقصد بها: الصبي، الفتى، والرجل، (المذكر) فقط، وهو الذي يقتصر ويركز عليه هذا البحث، وهذه الأعمال هي:

- رواية «صورة دوريان جراي» (1893) للأيرلندي أوسكار وايلد (-1900 1854) ترجمة د. لويس عوض. هيئة الكتاب . ط 2 . 1990.
- رواية «الموت في فينهمسها» (1913) للألماني توماس مان (1875-1955) ترجمة بدر توفيق. دار الهلال. 1995.
- قصة «أوغستوس» (1935) للألماني هرمان هسه (1877-1962) من مجموعة قصص «أبناء عجيبة من كوكب آخر» ترجمة عبدالله صغي. المؤسسة الجامعية للدراسات. بيروت. ط 1 . 1983.



بدا هي (إبداع) هذه الأعمال (ثلاثة) نماذج مختلفة من شخصية (الجميل)، التي تثير عدداً متووعاً من الأسئلة، التي يجتهد هذا البحث أن يجيب عنها:

كيف رسم كل من الكتاب الثلاثة (صورة)جميل؟

هل امتد الرسم إلي (جنور) كل شخصية؟

كيف (أبدع) كل من الكتاب الثلاثة روايته؟

ما هو (البناء الفني)، الذي لجأ إليه كل منهم، لتحقيق أقصى تأثير ممكن للجمال المكتمل؟

ما هي (التجارب الجمالية)، التي أودعها كل منهم في عمله؟

كيف (رسم) كل منهم أبعاد تجاريه؟

كيف كان (تأثير) الجميل علي الآخرين؟

وهل بدا هناك صدى (للمجتمع الخارجي) في تلك الأعمال؟



ومن أجل تحقيق هذا الهدف، صار تقسيم البحث إلي ثلاثة فصول،

هي:

الفصل الأول: صورة الجميل وجذوره.

الفصل الثاني: إبداع الجميل (البناء الفني للروايات الثلاث).

الفصل الثالث: تجارب جماله.

## الفصل الأول: صورة الجميل وجذوره

والآن، كيف رسم كل من الكتاب الثلاثة (صورة) الجميل؟ كيف كانت

أهم ملامحها؟

### رواية «صورة دوريان جراي»:

قدم أوسكار وايلد شخصية الجميل، وهي في (ذروة) اكتمالها، لم يكشف الستار عنها مباشرة من بداية الرواية، بل قدم في مفتح الفصل الأول (صورة) رسمها الفنان بازل هلوورد لتلك الشخصية، وكان في وسط الفرقة حامل مستقيم ثبتت عليه صورة بالحجم الطبيعي لشاب لا حد لجماله، حتى يمهّد أرضية المسرح لظهور تلك الشخصية، بما يثيره من حوار حولها، وانظر إلى رأي اللورد هنري في الصورة «هذا الفتى يحاكي أدونيس جمالاً، ويبدو كتمثال مخروط من عاج كسته أوراق الورد؟ يا صديقي بازل إن صاحبك هذا هو الرمز نرسيم قلباً وقالياً».

في مفتح الفصل الثاني يظهر دوريان جراي (الأصل)، هي الأستاذيو



أمام بازل وصديقة من أيام الطلب في أكسفورد اللورد هنري وتون، الذي تفحصه عن قرب دونظر اللورد إليه ملياً. نعم. لا شك أنه كان آية في الجمال فشفته الحمراء من خلق فنان دقيق، وعينه الزرقاوان الصاهيتان وشعره الذهبي المتزوج من خلق منان مسخي. وقد اجتمع له من صراحة الشباب منتهاهما ومن طهارته أصفاهما ومن حرارته أقوامها، فلا عجب أن مرآة كان يوحى بالثقة في القلوب لحظة أن تقع عليه العيون، كأنه مخلوق نقي صان نفسه عن دنس الدنيا.

بل انظر إلى لحظة لقاء الأصل دوريان مع صورته: «مر أمام صورته بفهر اكتشاف ثم التفت إليها فلما وقع بصره عليها رجع خطوة إلى الوراء واشتمل خداه لحظة من فرط السرور، وفاضت عيناه بالبشر كأنه يقف على حقيقة جماله للمرة الأولى. وثبت في مكانه كالمنسحر لا يمي شيئاً مما يدور حوله، اللهم إلا صوت مولود فقد جاء كاللقط المطموس. لقد أشرق عليه وجهه الصبوح فبدده جماله كأنه إبداع جمهل، وكانت تلك أول مرة يفالجه فيها هذا الإحساس».

وانظر، أيضاً، إلى الممثلة سبيل فين، وهي تحكي لأمرها عن حبها للأمير الساحر (دوريان جراي)، فتعس بالفضالة أمامه: «أما! لم يهيني كل هذا الحب يا أما».

أما أنا فأعلم لم أحبه، فهو إيروس رمز الفرام تجسد لي. «فماذا يحمل فتى مثله أن يحب فتاة مثلي؟» وتحكي لأخيها عنه «لو أنك رأيتة لوجدت فيه صورة الجمال» وأمرها، من ناحيتها، تطمح أن تتزوج ابنتها منه، وهي توضح ذلك لأخيها «أرى أن زواجهما سيكون في غاية الانسجام فجمال هذا الفتى نادر حقاً، بيده كل من رآه».

نحن، هنا، أمام شاب، في العشرين عمره، نموذج مكتمل للجمال، في أبهى صورته!

## رواية «الموت في فينيسيا»:

الرواية مقدمه من وجهة نظر الكاتب المعجوز آشنباخ بطل الرواية، الذي جاء إلى فينيسيا لقضاء إجازة بها، فإذا به (في منتصف الرواية تقريباً)، ينزل في الفندق الذي يقيم به وتجلس في المطعم قريباً منه، أسرة بولندية تحت إشراف مربية أو أم، وثلاث فتيات صفهات تتراوح أعمارهن كما يبدو بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة، وكان معهم فتى (جميل)، غلام طويل الشعر ربما يكون في الرابعة عشرة وقد دهش آشنباخ وهو يلاحظ الجمال الذي يتحلى به هذا الغلام. وجهه بلون القمر الخافت، وسيم في صمته، ينسدل الشعر حول وجهه بلون العسل، والأنف متجه في خط مستقيم إلى فمه الرقيق، يعطيك انطباعاً بالرزانة الساحرة الريانية، يذكرك بتمثال إغريقي في أشد العصور نبلاً، صورته النهائية التي صيغت في ذهنه بالقة البهاء، صورة فريدة خاصة للإثارة، لدرجة أن من يراها لن يرى لها مثيلاً في حظهها الواضح، لا هي الطيبة ولا هي أي عمل فتى».

هنا، غلام، في الرابعة عشرة من عمره، يبرز وسط أسرة بولندية بجماله (المكتمل)، المتميز بين ثلاث فتيات، وهن الواضح أن الرقة والتدليل عنصران يميزان وجوده، وأن هناك من يحرص على ألا يقترب المقص من شعره الجميل، فمثل «جامع الحملك» استرخت خصلاته على الجبين، وفوق الأذنين، وامتدت بعمق خلف رقبته أيضاً، كان يلبس زي بحار إنجليزي، تضيق أكمامه الواسعة كلما اتجهت إلى أسفل لتحيط برسفيه الرقيقين، فوق كفيه النحيلتين اللتين مازالت فيهما ملامح الطفولة، مما جعله يبدو في هذا الزي بما فيه من غرر وخيوط وتطريز رقيق الشكل، كأنه من كائنات الجنة والنهم. كان جالساً في وضع جانبي بالنسبة لآشنباخ، في قدميه حذاء أسود لامع وإحداهما فوق الأخرى، متكئاً بكوعه على مسند مقعد الخيزراني، مستكيناً بخده على قبضه يده، في جلسة تبرز جمال الاسترخاء، بلا أدنى قدر من التكلف، الذي يبدو أمراً مألوفاً بالنسبة لشقيقته».

وهي اليوم التالي، تأخر الفلام عن أسرته، ربما لهيتمتع بالنوم ساعات أطول، ثم ظهر «كان خفيفاً للغاية، وفي نفس الوقت رقيقاً ومترفعاً ومتدللاً أيضاً من خلال خجله الطفولي». وبعد أن جلس مع أسرته «استقرت رأسه كالوردة فوق العنق، في جمال أخاذ ليس له مثيل، كأنها رأس إيروس رمز العشق» (انظر لتكرار التشبيه: «إيروس» رب الفرام أو رمز العشق، كما ورد في حديث الممثلة سهيل هين عن دوريان جراي، وأشنباخ حول الفلام البولندي).

ومرة أخرى، على البحر، والمجوز أشنباخ مستغرق في تأملاته، «قطعت خط الأفق الممتد أمامه عبر الشاطئ فجأة خطى إنسان يمشي بمحاذاة البحر، وعندما حول نظراته عن الأفق اللانهائي، رأى أن العابر أمامه هو الفلام الجميل»، وبعد أن سبغ الفلام (تافزيو) في البحر، وخرج بناء على استدعاء من أسرته «كان منظر هذا الكائن الحي عذرياً نقياً هريداً بخصلات شعره المنسابة، جميلاً كأنه... يخرج من أعماق البحر والسماء، يتفوق على عناصر الطبيعة، ويتجاوزها».

نحن، هنا، إزاء غلام، مكتمل الجمال، متطور إليه من زاوية وحيدة، هي زاوية نظر الكاتب العجوز أشنباخ.

### «أوغستوس»:

هي قصة «أوغستوس» لهيرمان هيسة، نتابع «أوغستوس»، بعد مولده مباشرة، في حضرة أمه «إلهزابيث»: «ضمت إلهزابيث الطفل إلى صدرها، وعانقته، كان جميلاً، قوياً» بعد أن كبر أوغستوس: «أصبح فتى جميلاً، أشقر، ذا عينيّن مشرقتين، تتقدان نشاطاً، أعجبت بهما الأم، كما أعجب به كل من رآه».

نحن، هنا، إزاء شخص (جميل)، مقدم من خلال زاوية سرد عامة، أو موضوعية.



ترسم هذه الأعمال الثلاثة، شخصية (الجميل)، وقد بدأ (مكتمل) الجمال حتى جرى تشبيهه بـبيروس رمز الميثاق في عملين (روايتنا «صورة دوريان جراي»، «الموت في فينيسيا»، جميلاً في الثالث (قصة «أوغستوس»)، كما تحكم شكل العمل الفني وزاوية الرؤية، وموقع شخصية الجميل بين شخصيات العمل، في حجم ونوع (التفاصيل) المواقفة لتقديم شخصيته، ففي رواية «صورة دوريان جراي»، التي كان دوريان جراي هو مركز ثقل العمل ومحوره الأساسي، سعت زاوية الرؤية إلى تقديمه (كمودج) أمثل للجمال، أو أعلى صورة ممكنة له، وحتى تنتج هذا التأثير، تم تهيئة المسرح الروائي بتقديم صورته أولاً، ثم إظهار الأصل، ثم مواجهة الأصل لصورته، ثم من خلال عيون الآخرين، وكلها عناصر تساعد على تجسيد صورة الجميل في أبهى صورة (عامة) ممكنة، على خلاف رواية «الموت في فينيسيا»، التي لعب فيها الفلام الجميل، دوراً ثانياً، وتم رسمه بمنظور (واقعي) من خلال عيني الشخصية المحورية الكاتب المجوز آشنباخ، فاعتهد رسمه على التفاصيل الصغيرة، فجاء حضوره (خاصاً)، يتسم بالدقة والتحديد واللمسة الإنسانية (وانظر إلى آشنباخ والفلام قريب منه في المصمد حين لاحظ أن أسنان تادزيوليسيت منتظمة تماماً، بل معرجة وباهتة، وميناؤها خلي من اللون الصحي، هشّة وشفافة كما يحدث أحياناً في حالات المصابين بفقر الدم. إنه في غاية الرقة، إنه مريض وهكذا فكر آشنباخ).

أما في قصة «أوغستوس» القصيرة وهي حدود عالم القصة القصيرة المركز، المكثف، الذي يلعب فيه «أوغستوس» (الجميل) دوراً محورياً، جاء رسمه من خلال لمحات سريعة، موحية، تفي بالقرص (الفني)، ولا تنسى الفارق (المعري) في رسم كل منهم، فبينما بدأت رواية «صورة دوريان جراي» وهو في العشرين من عمره كان غلاماً في الرابعة عشرة من عمره في رواية «الموت في فينيسيا»، أما في قصة «أوغستوس» فتتابعه منذ مولده طفلاً، ثم خلال مراحل نموه، حتى صار فتى جميلاً.

## جنود الجميل

هل امتد الرسم إلى (جنود) كل شخصية؟

## رواية «صورة دوريان جراي»

بعد أن قدم أوسكار وايلد صورة دوريان جراي المرسومة في الفصل الأول من روايته، ثم أبرز الأصل الحي في الفصل الثاني، في أبهة استمرارية، وجعله يتأمل صورته، ليجسد لنا الجمال المكتمل في أبهى صورة. كان منطقياً أن يؤسس (جنوده) في الفصل الثالث مباشرة، حين جعل اللورد هنري وتون يتقصى عنه ويصل إلى أنه وحفيد آخر للورد كلسو وأمه سلهة ديفيرو. أمه هي اللهي مرجريت ديفيرو. وتحدث عم هنري اللورد فيرمو عن أمه، فقال كانت مرجريت ديفيرو آية من آيات الجمال، وأثارت شهرة الرجال حين فرت مع شاب مفلس لا يساوي شيئاً. نعم، يا سيدي، فرت مع جندي في فرقة المشاة أو ما يشبه ذلك. ثم أوضح كيف انتهى هذا الشاب «وأذكر كيف قتل ذلك الشاب المسكين بعد زواجه ببضعة شهور في مبارزة مدبرة، وقد سمعنا يومئذ بإشاعة مخزية تقول إن كالسو قد كرى سفايحاً بلجيكيةً ليهين زوج ابنته أمام الناس. نعم، يا سيدي كراء بالمال ليقطله، فاهجز عليه كما تجهز على حمامة وديعة، وأخفيت الحقيقة عن الناس، ولكن أقسم لك أن أصدقاء كلسو قاطعوه زمناً طويلاً نتيجة لذلك الحادث. وقد بلغني أنه رد ابنته إلى كففه، ولكنها رفضت أن تبادله الحديث حتى ماتت». أما (إرث) دوريان، فقد قال عنه المعجوز اللورد فيرمو إنه إذا كان كلسو قد أحسن التصرف في ماله فسيجد هذا الفلام شيئاً كثيراً في انتقاره. كذلك كانت أمه من أهل الثراء، فقد ورثت كل أملاك جدها في سلبلي.

وهامو اللورد هنري وتون يوجز قصة وجنود دوريان جراي، بعد أن استوعب دقائقها من عمه المعجوز اللورد فيرمو: «يالها من مأساة مروعة، هذه امرأة جميلة تغامر بكل شيء لترضي شهوة جامحة، ويالها من أساليب

مشهودة تفيض بالسعادة وتنتهي بجريمة وحشية. وبألها من شهور طوال من العذاب الصامت تنتهي بميلاد طفل شقي بين الأحزان. هذه أم تموت في ريق العمر فتترك ولدها في كتف رجل منزو لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلاً ليسومه مر العذاب. لقد كان دوريان جراي ماضٍ غير مألوف، ماضٍ خفيق به، فلا بد لهذا الجمال الفذ من قصة فذة تمهد له، والجمال لا ينبت إلا في بيت الأحزان.

وبالمقابل، فإن دوريان جراي، في داره - في الفصل الحادي عشر، منتصف الرواية تقريباً - يدعم ما سبق أن توصل إليه اللورد هنري من حقائق حول جنوره، «كان يشاقق كثيراً إلى استعراض صور أسلافه في القاعة الموحشة الباردة ببيته الريفى، ويتفحص أولئك الذين جرت في عروقه دماؤهم. ليصل إلى صورة أمه ثم هامى ذي أمه تمل عليه من لوحاتها بوجه يشبه وجه اللهدى هاملتون **محبوبة تلمسون وكان شفتيها مبللتين بالنبهذ** - إن دوريان جراي يعرف ما أخذه عن هذه المرأة. لقد أخذ منها جماله وعشقه لجمال الآخرين. وفي حجرة دراسته القديمة، كانت الحجرة واسعة متناسقة بناها اللورد كلسو خصيصاً لحفيده دوريان ليقصيه عنه ما أمكن ذلك. فقد كان يشبه أمه إلى حد غريب، واللورد كلسو كان يكره كل ما يذكره بابهنته التي فرت مع ذلك الصعلوك الفقير وجعلت اسمه مضطعة في الأفواه».

نحن هنا، إزاء شاب جميل (ورث) عن الأم جمالها، وهو قد ولد يتيم الأب، الذي راح ضحية حادث مدبر، وسرعان ما فقد الأم أيضاً، فنشأ وترى في كتف جد أقصاء عنه بعيداً، حتى لا يطالع في جمال وجهه وجه ابنته، التي سببت له فضيحة بفرارها مع صعلوك فقير، فتكلفت فترة نموه بالآلام والأحزان.

## رواية «الموت في فينيسيا»

لم تسمح زاوية التناول في الرواية، والتي كانت تتم من خلال المعجوز

آشنباخ، إلا بافتقار (واقعي) من عالم الفلام البولندي تاديوز، كما أن محدودية المشهد الروائي، والذي انحصرت فيه الشخصيات الرئيسية في شخصيتين هما المجوز آشنباخ والفلام تاديوز، وندرة الأحداث، كل تلك عوامل قلّصت من حرص النوص إلى جنور شخصية الفلام الجميل، واقتصرت الأمر على مجرد تأملات أو تضمينات للمجوز آشنباخ، مثال ذلك أن «الذي أثر فيه أبعد من ذلك هو التباين الأساسي في وجهات النظر من ناحية التشئة، الذي يبدو في ملابس الفلام وملابس شقيقاته وأسلوب التعامل فيما بينهم بشكل عام. هالفتيات الثلاث، والتي تعتبر أكبرهن قد بلغت سن النضج، كن يرتدين ملابس لهم لها شكل منتظم، شديدة النظافة، تشبه ملابس الراهبات، لونها اردوازي، متوسطة الطول، تقصيراتها محتشمة وغير متناسبة عمداً، لها ياقات بيضاء مقلوبة، هي اللون المضيء الوحيد، أخضت وعاشت الجمال الأنثوي. كانت وجوههن، تحت الشمر الناعم المثبت، كوجوه الراهبات الخلوية غير المعبرة عن شيء. ومن الواضح أن الأم موجودة معهن وهي التي ترعاهن هنا، وأنها لم تفكر مرة واحدة في أن تطبق على الفلام نفس قواعد التشئة الصارمة التي ظهرت بوضوح في هيئة الفتيات الجمالسات أمامه. فمن الواضح أن الرقة والتدليل عنصران يميزان وجوده.

هنا، يبدو حضور مؤثر للأم، امتد تأثيره إلى التشئة، التي تم فيها تمييز في معاملة الفلام، على حساب إخوته الثلاث، فأبرزت (جمال) الفلام وعطلت الجمال الأنثوي، وانعكس هذا التمييز في مظهر آخر، حين جاءت الأم والبنات دون الفلام، «ابتسم آشنباخ وهو يفكر في غياب الفلام، يبدو الآن أيها البحار الصغرى أنك تستأثر بالنسبة للبنات بحق استثنائي للاستمتاع بمزيد من النوم اللذيذ.

يستشف من تواجد هذه الأسرة البولندية في فينيسيا بهذا الشكل، أولاً (غياب) الأب، ربما بسبب ظروف عمله، أو ربما اختفائه نهائياً بموته، لأن الأم اليد العليا في التربية، وثانياً أن إمكاناتهم المادية تعكس (ثراء) يسمح لهم بقضاء إجازة في فينيسيا.

## قصة «أوغستوس»:

مفتتح هذه القصة كاشف لجنور أوغستوس: «في مدينة مونتاكرستراس كانت تمش امرأة شابة، فقدت زوجها إثر حادث بعد فترة قصيرة من زواجها، وبقيت وحيدة حزينة مخنولة في غرفتها الصغيرة، تنتظر طفلاً قدر له أن يحيا بدون أب، ولأنها وحيدة فقد كانت أفكارها تنصب دائماً على مجيء الطفل المرتقب. ولم يكن في حياتها شيء سمين تحسد عليه، إذ إنها لم تخطط أو تتمنى أو تحلم بحياتها هي قدر ما كانت تنتظر الطفل القادم. واعتقدت أن البهت الحجري ذا النواخذ الزجاجية المؤطرة، والحديقة التي تتوسطها نافورة سيكون كافياً وممتاً له، إذ قدرت أنه سيصبح على الأقل بروفيشوراً أو ملكاً. هنا، أوغستوس الجميل (يتيم)، نتاج زواج قصير، (مات) الأب على إثره في حادث. الأم محدودة الإمكانيات، (فقيرة)، كانت تعمل بالحياسة لتدبر شؤون معيشتها ومعيشة طفلها بعد ذلك.



كان لشكل العمل الأدبي، واتساع المشهد الروائي، وتمدد الشخصيات، تأثير في إتاحة الفرصة للفصوص وتقديم جنود شخصية الجميل، بما يعمق رسم الشخصية؛ بحيث يمكن إيجازها في عدد من النقاط:

أولاً: لعبت (الوراثة) دوراً معترفاً به، حيث ورث دوريان جراي عن أمه جمالها، وبالمقابل (لم تتطرق) رواية «الموت في فينيسيا» إلى تلك النقطة، بينما جاء جمال أوغستوس (كهيبة) ريانية.

لعبت (الوراثة) أيضاً دوراً هاماً فيما آل إلى دوريان جراي من ثروة الأم والجد بما أتاح له أن يكون جزءاً من عالم بورجوازي، دعمت فيه الثروة والجاه الموروث والمظهر الجميل موقفه، ليثبوا مكاناً فريداً في المجتمع. وقد وضحت أن أسرة تاديوز الجميل تتمتع بقدر من الثراء أتاح لها قضاء إجازة في فينيسيا. وبالمقابل كان أوغستوس فقيراً بحكم مولده لأم فقيرة تعمل بالحياسة.



ثانياً: جاء الجميل (وحيداً) ليس له إخوة أو أخوات في رواية «صورة دوريان جراي» وقصة «أوغستوس»، بينما كان ذكراً (وحيداً) على ثلاث بنات في رواية «الموت في فينيسيا»؛ حتى يفتح المشهد الروائي أمام جماله المتميز، وربما كي يضفي إيحاء (بالتفرد) الذكوري!

ثالثاً: غياب (الأب) بالنسبة للنماذج الثلاثة، تارة بموت (مدبر) رواية «صورة دوريان جراي»، وتارة أخرى بموت (قضاء وقدرأ) في حادث سيارة (قصة «أوغستوس»)، وتارة الثالثة (بعدم تواجده) مع الأسرة البولندية وهي تقضي إجازتها (رواية «الموت في فينيسيا»); قد يفسر بأن الأب «يجسد السلطة، القانون، النظام، الميثاق الاجتماعي، أنماط السلوك القويم... إلخ، كما يجسد أيضاً الحماية الذكورية»، وبالتالي فإن غياب الأب قد يعني غياب كل ما يجسده الأب من معاني، ومن ثم التحرر منها، في سعي خاص لمحاولة تأكيد وجود (الذات)، أو قد يعني غياب الأب (إحلال) الابن محل الأب، فيما يمثله من معان، ومن ناحية أخرى قد يفتح غياب الأب باب التفسير (الأدبيي) لتلك الشخصية، كما أوضح عالم النفس الفرنسي بيهير داكوه حين قال «فلنتخيل أن أمه تحت تصرفه التام ودون أي شرط من الشروط - ولنتخيل أنه الوحيد في العالم، الذي يتصف بأنه موضوع حب أمه وعلى نحو مطلق. وينجم عن ذلك بالضرورة أن لا يكون في طريقه أي «صبي» آخر، أي أبوه والحالة هذه، وسيكون الانصهار الكلي عندئذ، الانصهار بأمه، بل الانصهار بما تمثله الأم بصورة رمزية، أي الحفاوة المطلقة، والأمن الكلي وإحساس «المشاركة» بالمرأة، رمز الحياة وسيكون ذلك هو «الفردوس» على هذا النحو. ويفهم المرء أن الفردوس يصبح بسرعة فردوساً مفقوداً بسبب المحرمات التي تغطي كل اتحاد مطلق بأم، ولو أنه اتحاد وجداني. ولكن ضروب الفردوس المفقود تولد دائماً ضرورياً حادة من الحنين، لا الحنين هنا إلى أم المرء بل الحنين إلى الارتباط الكلي بما كانت تمثله، وسيحتفظ الصبي دائماً (ثم الرجل) بهذا الحنين إلى ما لا نهاية. ولكن الحياة ستلغمه

إلى أن يصبح «رجلاً» وإلى أن يعرف «نساء»؛ وبالاختصار، إلى أن يملك السبيل التي منحها بصورة تقليدية».

## الفصل الثالث: إبداع الجميل

### البناء الفني في رواية «صورة دوريان جراي»

اعتمد نجاح (البناء الفني) في رواية «صورة دوريان جراي»، لتحقيق أقصى تأثير ممكن للجمال الكامل، على عدة عوامل أساسية: فهام اللورد هنري وتون بإغراء دوريان جراي بدخول (التجربة)، توقعته بما (يمتلك) من جمال، وتأثير انقضاء الزمن عليه، (أمنية) دوريان جراي (بتجديد) انقضاء الزمن بالنسبة إليه، (استجابة) السماء لأمنته، وتحول انعكاس تأثير انقضاء الزمن ليظهر على (الصورة).

### إغراء دخول التجربة:

قام بهذه المهمة اللورد هنري وتون. وهو ثاني شخصية رئيسية بعد دوريان جراي، ويمثل الوجه (المقابل) للفنان الرسام بازل هولورود، وهو أيضاً الشخصية (الأثرة) المائلة لأوسكار وايلد، والتي يتغنى وراء فناعها، وأهم صفة تجمع بينهما هي أن كلا منهما يأخذ بالباب المنصتين إلى (أحاديثه)!

انظر إلى الحنق الفني لأوسكار وايلد، حيث أوكل مهمة إغراء دوريان جراي بدخول عالم التجربة الحسية إلى شخصية اللورد هنري وتون، الذي يتصف، أساساً، بحضور بديهة، مع قدرة بالغة على إقناع الآخرين!

نحن هنا، إزاء متحدث بارع، قوي الحجّة، يمرض قضيته بثقة المالك، العالم بكل الحقائق، وهما هو بعد أن حصن (الغاية)، التي تمجد (الذات) من (الخوف)، بحجة (الواجب) نحو النفس، يمرض الرجل (النموذج) الحلم والأمل المرتجى «ومع ذلك فاعتقادي أن الأيام لو قهضت لنا رجلاً واحداً يحيا

حياته كاملة، فيصور كل إحساس يجيش في نفسه، ويمر عن كل فكرة تمر بخلده، ويحقق كل حلم يداعب خياله، لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى، وانتشلتنا هذه الصراخ من كابوس القرون الوسطى الذي لانزال نشقى به. أجل. لو قضت لنا الأيام مثل هذا الرجل لمدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، حضارة هيلاس، بل لتجاوزنا اليونان وحضارتهم الخصبة الجميلة.

هاهو المتحدث البار، ينصب شبابه ببراعة الصياد الأريب، إنه يطلق (دعوة) عامة، للرجل المترجي، الذي يياشر كل ما يدور بخلده من (رغبات)، (متحرراً) من إसार أي (خوف)، لكنه، وهنا مكمن الخطر، وربما محقراً ومرغباً له أيضاً، يرتب عليها نتائج عامة كبيرة (لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى، ولعدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، بل لتجاوزناها)، ثم ينطلق من النتائج العامة، لينكب على داخل النفس **هكل** نازع نكته في نفوسنا يجثم هي أهنتنا، ويسمم فيها ينابيع الحياة،.. ولينز سبيل (الخطيئة)، ويهسر دخول التجربة وإن الجسم يخطئ مرة واحدة ثم تفعل عنه خطيئته، لأن التجربة تظهره، ولا يبقى بعدما إلا لذة الذكرى، أو غصة الندم الجميل.

هنا، بعد تهيئة (المنافخ) العام، يصبح الجو ممهداً (لحرث الأرض المطلوبة، وتقليب أحشائها: «وحتى أنت يا مستر جراي، بشبابك المفتوح كالوردة الحمراء، وطفولتك النقية كالوردة البيضاء، حتى أنت يا مستر جراي قد جمعت بك شهوات ارتعد أمامها ضميرك، وعصفت بك خواطر ملأت قلبك رعباً، وعرفت في يقظتك ومنامك أحلاماً كلما ذكرتها ضرج الخجل خديك بالنداء».

وبذلك يكون السهم، الذي أطلقه اللورد هنري «بغير تصويب» (كناية عن كونه صياد محنك)، قد أصاب الهدف، و(أثر) تأثيراً عميقاً في الفتى الجميل، وهو، في ذات الوقت - انتصار (لخبرة الألفاظ) المعبرة في مواجهة (الشكل الجميل)<sup>1</sup>

## التوعية بما يملك:

بعد أن أعد اللورد هنري وتون المناخ المناسب لدعوة دوريان جراي إلى الإقبال على التجربة الحسية، ومهد الجو المناسب لها، وأطلق سهامه، فأثر في الفتى تأثيراً كبيراً، انتقل بعد ذلك مباشرة؛ حتى يحكم قبضة سيطرته عليه، إلى (توعيته) بما (يمتلك) من جمال مكتمل!

## تأثير الزمن:

ولكن، هذه الملكية ملكية مؤقتة، لن تدوم، لأن هناك وجهاً (مقابلاً) لا نشعر به، سادر في فعله، هو (الزمن)!

هنا (تصعيد) محسوب بدقة شديدة، بدأ بإغراء الإقبال على التجربة، موعياً بما يمتلك، خلال الزمن المحدود الباقي، وصولاً إلى: الانكباب على الذات، والتمتع بكل ما يتاح أمامه من متع.

## أمنية تجميد الزمن:

بعدئذ، كان منطقياً، وقد اكتملت لوحة رسم دوريان جراي، وراح يتأمل فيها، أن (ينعكس) عليه تأثير ما سبق أن سمعه، وتشيرته روحه دوهيما كان دوريان جراي يتأمل نضارته تملأ اللوحة. فهم مغزى تلك الكلمات، واقتنع بأنها تعبر عن الواقع الملموس. فلمسوف يأتي يوم يتشقق فيه وجهه وتطفأ عيناه، ويغدو قده المياض عوداً يابساً، ويهرب القرمز من شفثيه والذهب من شعره الجميل، وتمسخ الحياة جسمه، وقد كان خليقاً بها أن تجدد روحه. أجل. لمسوف يصير إلى مخلوق شائه كريحه، فيشعر بالأمسى وينتابه الغضب لسوء مصيره وأحس بالألم يمزق أوصاله كأنه طعن المدي، وارتجف كل عصب في بنيانه، وازرقت مقلته، وترقرت فيهما الدموع، وخيل إليه أن يدأ من جديد تمس قلبه الدافئ.

وحين استفسر منه الرسام عن مبرر صمته، أضح دorian جراي عما يعمل في داخله من صراع، نتجة (المقارنة) بين نفسه والصورة، ما سيصير إليه من مخلوق بشع وثبات الصورة على حالها؛ لتنفجر من أعماقه (أمنية) مستحيلة، لو ينمكس الوضع، بأي ثمن «بلى إني لغتي ناعس! نعم، إني هتي ناعس! سوف يتقدم بي العمر، وأصبح مخلوقاً بشعاً تنفر منه العيون. أما هذه الصورة فتظل أبداً ناضرة الشباب، ولن يزيد عمرها عن هذا اليوم من شهر يونيو. ليت الأمر كان بعكس ذلك، باليت الصورة تكبر، وأبقى أنا هي شبابي! إني لأنزل عن أعز ما أملك لتتم هذه الصفقة، وليس في العالم كله ما أضن به ليتحقق لي هذا الحلم. هذه روعي أنزل عنها مختاراً ليكون لي ما أريد».

هنا (أمنية) رهيبة، صفقه ترتجى، أن ينمكس الوضع، ليظل دorian جراي يمش في شباب دائم، وينتقل تأثير الزمن على الصورة، فتكبر وتشيع. والثمن، استعداده أن يتنازل عن (روحه)؛ حتى تتحقق أمنيته، وقد استجابات السماء لأمنيته، وتلك هي (الحيلة الفنية) الباهرة، التي لجأ إليها أوسكار وايلد؛ لتحقيق أقصى أثر ممكن للجمال المكتمل، وهو سادر في غيه، دون خوف من زمن يترصد خطاه تدريجياً!

### البناء الفني في رواية «الموت في فينيسيا»

هي رواية «الموت في فينيسيا»، أيضاً، القضية المطروحة، قضية (جمالية) بالدرجة الأولى، ولكن من منظور مغاير، إنها تنطلق من (الواقع)، وتثور حول تأثير لقاء جمال مكتمل (واقعي) على (فنان) مستقر.

وكي تحقق الرواية، طرح هذه القضية بأقصى درجة من التأثير، اعتمد بناء الرواية على عرض عالم (الفنان) المستقر، بشكل (واقعي)، من مختلف جوانبه والموامل المؤثرة فيه (تكوين خاص، تنظيم الإبداع، تطور هتي، مشاغل آتية، وصولاً إلى ضرورة الارتحال لفترة)، وذلك عبر الفصلين الأولين من

الرواية، قبل أن يفوض تجريبته الجمالية، ويقابل الفلام المكتمل الجمال، في الفصل الثالث.

### تكوين خاص:

ولد جوستاف آشنباخ في مدينة (ل) التي تقع على حدود مقاطعة شليزوين» (لاحظ أن توماس مان قد ولد في مدينة لوبيك، التي تبدأ بحرف (ل)). وكان توماس يستفيد من مفردات حياته ككاتب في إضفائها على بطل روايته الكاتب أيضاً، ليحقق له درجة من صدق التناول).

«أما حياته - آشنباخ - الزوجية، التي بدأت في سن باكورة مع فتاه من أسرة متعلمة راقية، فقد انتهت بعد سنوات قليلة لسوء حظه بسبب موت الزوجة السابقة، التي أنجبت له بنتاً، سرعان ما تزوجت، ولعله كان ينشد بعد البنت ولداً، ولكن موت زوجته حرمة من الابن إلى الأبد...» (هنا اختلاف أيضاً عن تفاصيل زواج توماس مان، الذي تزوج وهو في الثلاثين من عمره عام 1905، وألهم الزواج ابنة إريكا، وولدين كلاوس وجولو، وإن كانت هذه التقسيمة هامة في حياة بطل الرواية آشنباخ، التي كان ينشد فيها ولداً، حرم منه إلى الأبد بموت زوجته؛ لأنها ربما تمهد وتقدم أحد العوامل، الكامنة، والتي ربما لم يكن واعياً لها، في انجذابه نحو الفلام البولندي المكتمل الجمال، الذي سيقابله خلال إجازته في هينيسيا، بعد ذلك).

### تنظيم الإبداع:

برزت (موهبة) آشنباخ الأدبية تدعمها قوة جسدية لازمة وكان حتماً أن يعرف بالضرورة مبكراً أنه ينتمي إلى نوع خاص من البشر، لمعت الموهبة هي الشيء النادر فيهم، لكن القوة البدنية التي تكفي بالكاد مطالب الموهبة لتحقيق غايتها عندئذ اكتشف أهمية (النظام) لتقدم موهبته وتنميتها واستمرارها؛ ولأنه أراد أن يتقدم إلى أقصى ما يستطيع وهو محمل فوق كتفه

الرفيقيين بالواجبات التي تفرضها موهبته عليه، زادت حاجته إلى النظام، ولحسن الحظ كان النظام بالنسبة له جزءاً من الصفات الطبيعية التي ورثها عن أبيه!

هنا، يمش آشنباخ (الفنان) عالماً (فكرياً) بعيداً عن الواقع (المادي) أو نائياً في عزلة بعيداً عنه، بمعنى أنه غير فعال، في هذا الواقع بشخصه، ولكن تماسه مع معطيات العالم الخارجي، يجعل عالمة الداخلي يهتز ويتوهج!

### تطور فني:

خاص جوستاف آشنباخ رحلة تطور فني شاقة، بدءاً من رفاسته الأولى، اعتمد على (الوعي) بإمكاناته، المبني على ما اكتسبه من (خبرة): «لقد أصبح اسمه معروفاً منذ كان تلميذاً في المدرسة الثانوية، وبعد مرور عشر سنوات تعلم أن تصبح صورته التي يقدمها للعالم من حوله تتشكل مما يدونه وهو جالس إلى مكتبه»، كما استطاع أن يحل المعادلة الصعبة للفنان، وهي أن يكون جاداً وجماهيراً في آن واحد.

### مشاغل آنية:

تبدأ الرواية، فإذا بآشنباخ (مشغول) جداً، بثلاثة موضوعات رئيسية، أولها (عام) حيث تناثرت نذر الحرب، وارتبط «بالجو النفسي في أوروبا»، وذلك «في» هي السنة التي أصبحت فيها ملامح الخطر تهدد قارتنا الأوروبية منذ شهور عديدة. «وكان شديد التوتر والانفعال من ضرورة الاحتراس في هذه الآونة إلى أبعد حد، واتخاذ الاحتياطات الصعبة المحفوفة بالخطر»، وثانيها (خاص) (بالزمن)، فبعد أن «كادت أقصى آمانياته أن يحيا عمراً طويلاً، لأنه كان يعتقد منذ وقت بعيد أن الفنان فقط هو الذي يمكنه أن يكون مثمرًا في كل مراحل حياته»، وبعد أن بلغ الخمسين أصبحت لديه قناعة «أن

هذا النوع من البشر يعطي أفضل ما لديه مبكراً، وأنه نادراً ما يستطيع مواصلة الحياة عمراً طويلاً... إن (خشيتته) من انقضاء الزمن، تستمد وجودها من خوفه من عدم إنجاز تحققة الأدبي، الذي كرس له حياته!

هم آخر، كان يشغل أشنباخ، ويؤثر على عمله الأدبي، بمد ما حققه في سنوات حياته، حتى أصبح قادراً على الإحساس الأكيد في كل لحظة بالطمأنينة من ناحية إتقانه لعمله، ولكنه هو شخصياً لم يكن سعيه بذلك، فهينما كانت الدولة تضعه موضع الاعتبار والتقدير، بدت له أعمال خالية من شعلة الخيال التي كانت علامتها المميزة.

كان ذلك نذير (خطر) بالنسبة إلى عمله الأدبي!

وانظر إلى حدة تأثير نذير الخطر، الذي ضرب بنصله عميقاً في داخله، حتى أنه أحس بالخوف من قضاء الصيف داخل الوطن، في بيته الريفي الصغير، وحيداً مع الخادمة التي تمد له الطعام، والرجل الذي يقوم بخدمته. كان يخشى رؤية القمم الممهدة للجبال، والحوائل التي ستعزله مرة أخرى مع مشاعره الثقيلة بدم الرضا وبطء حركة الحياة.

عندئذ، بدا له تغيير الجو ضرورة، وألحت عليه الحاجة إلى التغيير، إلى شيء من الارتجال وعدم الاكثارات بمرور الأيام واستنشاق هواء جديد في مكان بعيد، ودفق دماء جديدة في الجسد لكي يصبح الصيف محتملاً ومثمراً. إذن، ليس أمامه سوى القيام برحلة. ولقد أحس بالسعادة لهذا القرار.

إذاً، يتضح مما سبق، أن بناء رواية الموت في فينيسيا، قد نزع خلال الفصلين الأولين منها، إلى البناء بالتفاصيل (الواقعية) الصغيرة، التي تكاد تقترب، في بعض الأحيان، من المنمنمات الدقيقة، وذلك لإشادة عالم الفنان العجوز جوزيف أشنباخ، بكل ما يتصف به من تكوين خاص لشخصه، وما يتسم به الحفاظ على الموهبة التي حباها الله بها من نظام يتسم بالجدية والإصرار والعناد والوحدة والعزلة، تتيح له تكريس حياته من أجل تجويد فنه، معتمداً على وعي عال يستند إلى خبرة عميقة لتطوير عالمه.



ولعل استعراض عالم الفنان المجوز أشنباخ، بكل هذا الاتساع، موضعاً ضمناً ما يستشعره من نثر خطر عامة أو خاصة، دفعت به إلى قرار الارتحال؛ لقضاء عدة أيام في هينسيا. لعل كل هذا قد هيا مسرح الأحداث بشكل كبير للذروة القادمة، لأكبر (تجربة جمالية) يواجهها في حياته، من خلال لقاء (واقعي) أيضاً، مع الغلام المكتمل الجمال (تاديوز)، وذلك في الفصل الثالث، وما ترتب عليه من آثار، وما أحاط به من ظروف، عبر الفصلين الرابع والخامس من الرواية.

### البناء الفني في قصة «أوغستوس»

في قصة «أوغستوس»، أيضاً، القضية المطروحة، قضية (جمالية)، وإن تشابهت مع رواية «صورة دوريان جراي»، في أنها تنطلق من (خيال) فني، وتدور حول تأثير الممثل الفني المكتمل الجمال (الذي يحبه الناس)، في الحياة (الواقعية)، لكنها لا تقتضي بذلك، بل (تمكس الرؤيا) لاستكشاف تأثير الممثل الفني المكتمل الجمال (الذي يحب الناس)!

وحتى تحقق القصة، طرح هذه القضية بأقصى درجة من التأثير، اعتمد بناء القصة منذ البداية على إيقاع بطيء للمقاطع الأولى (التي قدم خلالها: تجاور وتعاون شخصيتين ومولد أوغستوس؛ عرض المجوز، وأمنية أم)، ثم إيقاع وانقضاء سريع للزمن (يبين حياة أوغستوس وتطورها) ثم إيقاع بطيء (يقدم ذروة حياة فاشلة، عرض ثان للمجوز، وأمنية أوغستوس) ثم إيقاع وانقضاء سريع للزمن (يبين حياة أوغستوس الجنيدة وما توصل إليه من رؤى)، وأخيراً، إيقاع بطيء للختام (عودة أوغستوس إلى موطنه، والنهاية).

### تجاور وتعاون شخصيتين:

نحن، هنا، في مواجهة شخصيتين، الأولى أم (إليزابيث) خاضعة لمعطيات الحياة (الواقعية) وعجوز (هو مصدر الإلهام والوحي والحماسة

والبصيرة والفهم والتصميم)، يعيش وحيداً، معتزلاً (للمعكوف على أداء عمله)، على مائدة مصباح وكتاب (محب للقراءة والاطلاع)، يحكي حكايات طويلة للطفل أوغستوس (يتمتع بموهبة، خيال خصب، وقدرة على الإبداع)، وفي الظلام وأمام المنفاة تطلق موسيقى عذبة (إحياء بموسيقى «الحياة بتوافقاتها وهرمونياتها» وكذلك إشارة إلى اللعب على العواطف، كما قد يعني «عقل الحالم، خاصة عواطفه التي ترتبط بالموسيقى ارتباطاً حميماً»)، وعلى ضوء اللهب (الذي يعني دفء العواطف، كما قد تعني «حالة مزاجية من النشاط كالرقدة والجازبية والابتهاج»، كما قد تعد بـ «مغامرة من عنصر الدهشة متداخلاً»، وفي ذات الوقت يعتبر «إشارة إلى كل ما هو روحي، ولا دنيوي». [وإذا أضفنا إلى كل ذلك، أنه استطاع أن (يعرف) موعد مغاض السيدة إليزابيث، كما لو كان بفعل (سحر) غامض، فأرسل إليها في الوقت المناسب، سيدة عجوز ساعدتها في ولادة أوغستوس، لأمكننا أن نستنتج أننا أمام (فنان)، يعتبر امتداداً (لشاعر) القبيلة القديم].

### عرض المعجوز:

هنا، المعجوز (الفنان/ الساحر)، لم يكن يمتلك ثروة (مادية) كما يراها البشر (قصور أو ذهب)، لكنه كان يمتلك ثروة (روحية) هائلة، لذلك (تدخل) في الأمر، مختاراً، وفق قدراته الخاصة «ليس من شك في أنك أردت لابنك الصغير كل ما تشتهي الأم من أشياء جميلة رائعة. فكّر جيداً في الشيء الذي يبدو لك أنه أفضل ما تشتهي، له، وسأدبر الأمر لكي يتحقق ما تشتهي. لديك أمنية واحدة لطفلك.. أيأ كانت، أمنية واحدة فحسب، أمعني الفكر.. وفي هذا المساء، عندما تسمعين الموسيقى في بيتي، أعمسي بأمنيته في الأذن اليسرى لطفلك الصغير.. وستحقق الأمنية».

هنا، أسفر المعجوز بوضوح عن قدراته (السحرية) الهائلة، (كفنان)، طبيب القلب، تعاطف مع ما تشتهي أم لابنها «من أشياء جميلة رائعة»، لا تملك

منها شيئاً، فتدخل في الأمر، بتحقيق (أمنية وحيدة) للطفل، وفق ما (ترغب) الأم!

كان عقلها يعمل بسرعة كبيرة، وحين كانت الموسيقى تضعف، إيماناً بانتهاء المهلة المتاحة للتمني، حسمت أمرها واختارت أن يعبه كل من يراه! والآن، لننظر ونتأمل، لقد اختارت الأم أمانة، وضعت فيها جماع تأثير (الجمال المكتمل)؛ لأن الجمال المكتمل الباهر يؤثر في (كل من يراه)، فيأخذ بجماع قلبه، فلا يملك إلا أن (يعبه)!

إذا، نحن هنا، إزاء معادل فني للجمال المكتمل، وينتج نفس تأثيره الباهر. وابتداء من هذه اللحظة، سيميش أوغستوس حياه (حسية)، تتوازي وتتشابه مع الحياة التي عاشها دوريان جراي من سن العشرين، لهصلا معا إلى ذروة حاسمة، سبما فيها كل ما تقدمه الحياة، بعد أن خاضا كل التجارب الممكنة. وهذه الرحلة تمرضها رواية «صورة دوريان جراي» باستفاضة بينما تمرضها قصة «أوغستوس» بليقاع وانقضاء سريع للزمن.

وبينما تتوقف رواية «صورة دوريان جراي» عند تلك الذروة، فإن قصة «أوغستوس» ينقلب فيها المسار ويتحول حين (يتدخل) المعجوز لثانية، في اللحظة التي أراد فيها أوغستوس أن ينتحر بتناول كأس سم (كما الساحر أو كما الكاتب، المعارف بكل شيء، حين يتدخل في مسار بطل قصته، ويحوله أو يعكسه، وفق إرادته الخاصة)، فيختطفه منه ويتناوله، قائلاً: «لقد تجرعت سمك، لأنني الشخص المسؤول عن تعاستك، ففي أثناء تعميديك تمنيت أمك أمنيه من أجلك، فحققتها لها»، ثم استطرد قائلاً: «إن أمانة أمك المسكينة لم تلائمك تماماً يا أوغستوس. ماذا لو سمحت لي الآن أن أحقق لك أمانة أيضاً.. أية أمانة؟ من المرجح أنك لن تتمنى المال أو الأملاك أو السلطان أو حب النساء، فقد كان لديك من هذا كله ما يكفي.

فكر جيداً، وإذا كنت تعتقد أنك تعرف رقية سحرية يمكن أن تجعل حياتك التي تبددت، أجمل وأفضل وتستطيع أن تجعلك سعيداً مرة أخرى، إذا، تمنأها لنفسك»

هكذا «أغمض أوغسطس عينيه، وعاد ببصيرته إلى حياته، كما ينظر المرء وراءه في دهليز ممتلئ صوب نقطة بعيدة من الضوء.. فرأى مرة أخرى كيف كان كل شيء حوله مشرقاً جميلاً، ثم أخذت العتمة تغشاه شيئاً فشيئاً، حتى وجد نفسه الآن في ظلام دامس، ولم يعد هناك ما يمكن أن يبعث فيه الأمل. وكلما عاد بفكره إلى الوراء وتذكر، بدا ذلك الضوء المتوهج الضئيل أكثر جمالاً، وأشد روعة وإغراء، وأخيراً تعرف عليه. وبدأت الدموع تنسكب من عينيه».

قال لأبيه الروحي «سأحاول.. ولكن أرفع ذلك المسحر القديم الذي لم ينفعني، وامتنعني بدلاً منه القدرة على حب الناس».

لقد ساعده المجوز بأن وضعه على الطريق الصحيح، من واقع خبراته القديمة، حول اللحظات التي جعلته (سعيداً)، فاستعاد حياته منذ بدايتها الأولى، حين كانت حياته نقية طاهرة، استمتع فيها بالموسيقى مع المجوز أمام المدفأة ورأى وسمع الملائكة الصغار وهي ترقص وتغني، ثم بدأ يستقل حب الناس له، فتفتشت العتمة تدريجياً في حياته، حتى وصل إلى الظلام الدامس. عندئذ انقضت السحب من أمامه وبانت الحقيقة؛ لقد كان حياً من طرف واحد، من طرف الآخرين؛ فتكشف له ما ينقصه، فأعلن عن أمنيته، التي توصل إليها بنفسه، أن يمنحه «القدرة على حب الناس»، وكان الطريق إلى الحقيقة، طريق ذاتي، لا بد أن يسعى فيه الشخص بنفسه، حتى يصل إلى ما يريد!

## الفصل الثالث: تجارب جمالية

### تجارب رواية «صورة دوريان جراي»

قدم أوسكار وايلد في روايته ثلاث تنويعات خيالية على التجربة الجمالية، نوجزها فيما يلي:

## أولاً: تجربة دوريان جراي:

نموذج الجمال المكتمل، التي اتخذت الرواية من اسمه عنواناً لها، وشغلت تجربته عالم الرواية بأكمله، والتي مر خلالها بطورين مختلفين، أو تجربتين متقابلتين تماماً:

● التجربة الأولى، أو الطور الأول، أو نقطة المبتدأ في تاريخه الروائي، والذي قدمته الرواية موجزاً، ولم تقض فيه، واتخذت منه مجرد تكتة للإنتقال أو التحول إلى الطور الثاني.

في هذا الطور، كان دوريان جراي دأية في الجمال، «وقد اجتمع له من صراحة الشباب منتهائها ومن طهارته أصفائها ومن حرارته أقواها»، كما كان «ساذج النفس، مطبوع على الخير» بمساعد «في الأعمال الخيرة»، ويشارك في عزف بعض المقطوعات الموسيقية.

هنا، نموذج للجمال المكتمل، حصن الطوية، وديع، نقي، خجول، خير، يشارك في أنشطة المجتمع متماطفاً، محباً للآخرين، لذلك يغلف جماله المكتمل أثراً طيباً في النفس، «فلا عجب أن مرآه كان يوحى بالثقة في القلوب لحظة أن تقع عليه العيون، كأنه مخلوق صان نفسه من دنس الدنيا».

● التجربة الثانية، أو الطور الثاني، بعد أن حدث له التحول، بتأثير مغوي من اللورد هنري وتون للدخول في التجربة الحسية، بتحقيق أمنيته بتجميد الزمن ليحتفظ بشباب العشرين المكتمل الجمال، وتنقل روحه إلى اللوحة، وينطلق هو (كأثر فني متخيل) في تجربة جمالية حسية. بحرية مطلقة، لا تحددها حدود، ولا تكبحها أي كوابح، فمضى مستمتاً بحياته كنار عاتية تحرق وتدمر كل ما يأتي في طريقها، وكلما كان يكاد يهدأ إذا باللورد هنري يحفره بكتاب يعلمه ألواناً جديدة في المتع الحسية، وحين يواجهه بأن كتابه سيم حياته، يجيبه اللورد «هذا لغو لأن الفن لا أثر له في سلوك الإنسان، فإن كان له أثر في سلوك الإنسان فهو أنه يشل الرغبة في العمل».

الفن عقم جميل. والكتب التي ينعتها الناس بأنها مناهضة للأخلاق هي التي تكشف للإنسانية عن عوراتها».

بطبيعة الحال، نحن أمام دعوة جمالية تبناها أوسكار وايلد، وهي أن «الفن للفن»، وأن «غاية الفن أن يكشف عن نفسه». وكان دوريان جراي خلال انطلاقاته الرهيبة في تجريته الجمالية الحسية خبير تمثيل لها، لكن روحه كانت تتحد درجة درجة؛ «لأن الانغماس في الذات زاد فضوله للمعرفة، ذلك الفضول الذي كان اللورد هنري أول من ألهمه فيه، وكلما زاد اختباره في الحياة زادت رغبته في الاختبار، وكلما أشبع نهمه للحياة اشتد جوعه إليها».

وانتهى إلى «أنه يعلم أنه لوث نفسه، وأهمد عقله وشحن خياله بالأشباح المخيفة. وهو يعلم أنه كان ينشر الانحطاط حوله أينما ذهب، وأنه كان يمر بذلك سروراً عظيماً، وأنه كان ينتخب من رفاقه أذكاهم وأصلحهم للحياة فيلقي بهم في أتون الشر كأنه إبليس رجيم، ويجردهم من الشرف، حتى وصل إلى أن دأب روحه الملل، ذلك الداء الذي يبيب من هبته الحياة بكل شيء ولم تبخل عليهم بشيء»، وأمام المرأة «سئمت نفسه جمال وجهه فتقذف بالمرأة على الأرض وداس عليها بقدمه فهشمتها إلى شظايا تلمع كقطع الفضة. لقد حطم هذا الجمال حياته وأجهز شبابه على سعادته، لولا جماله وشبابه لعاش أبيض المصفاة لا يعرف الدنس. إن جماله لم يكن إلا فتاعاً، وشبابه لم يكن إلا حلة مسمومة».

وبالمدينة التي قتلت الرسام، طعن بها عمل الرسام، آملاً بفعله أن يقتل الماضي، «وحين يموت الماضي ينعم دوريان جراي بهريته مرة أخرى»، لكنه كان واهماً، لقد طعن روحه، وارتفعت صرخة وأعقبها سقوط جسم.

إذاً، خوض الجمال المكتمل للتجربة الحسية حتى مداها الأخير، انتهى بالسام والملل، ومآلها أن يدمر صاحبها ذاته (بالقتل). والمفزع واضح، وهو أن طريق التجربة الجمالية الحسية مسدود ويؤدي بصاحبه إلى التهلكة؛ لأنه

طريق الانغلاق على الذات انغلاقاً تاماً، دون أن يهتم صاحبها بما يصيب الآخرون، أو ما يقع في المجتمع الخارجي من أحداث جسام!

## ثانياً: تجربة الممثلة سيبيل فين الجمالية:

لقد خاضت الممثلة سيبيل فين تجربتها الجمالية (الفنية) في جوهرها، (بمشاعر) واقعية، حين قابلت الجمال المكتمل كأثنى، ولم تقابله بما يليق بها فتنها كملهم ومحفز. بمعنى آخر، أنها لم تتفهم متطلبات الجمال، فتعاملت معه بشكل (سلبي)، مجرد، ربما لنقص في الوعي بحدود إمكانات عالمها الفني، ومن هنا نشأت مأساتها، فكان منطقياً أن يكون مصرعها (انتحاراً)، جزاء وفاقاً لما جنت يداها خيانة لفنها!

## ثالثاً: تجربة الرسام بازيل هولورود الجمالية:

بينما يحقق الجمال أقصى غاياته، حال احتكاكه بمالم الفن، لهتولد الإبداع والإجادة، وهو الوجه (المقابل) لتجربة الرسام بازيل هولورود، الذي كان يمتلك (وعياً) عالياً بمالم فنه، ويتأثر الجمال المكتمل، فكان (إيجابياً) في استثماره له، مما أثمر إبداعاً غير مسبوق. نجمت مأساته، حين تجاوز حدوده بسبب ذلك الجمال، وحين فهم (الحقيقة)، من (التحول) الذي طرأ على اللوحة، أحس بجرمه واستغفر ربه، ولم يكن ممكناً أن يتنازل الجمال عن مكانة سامية، ... سبق أن بؤاه إياها، فكان حتماً أن يكون مصرع الفنان على يديه، جزاء وفاقاً لجرم عظيم سبق أن ارتكبه.

الرؤية، هنا، كأمينة، مقدمة ببراءة من خلال نموذجين مختارين.. على الفنان أن يخلص لفنه وأن يمي حدود عالمة جيداً، حتى إذا ما خاض تجربة جمالية، ودخل إلى عالمة الجمال المكتمل، فإن عليه أن يحاصر سطوة تأثير هذا الجمال على فنه، حتى لا يتجاوز حدوده، فهمسوء المآل، ويخسر فنه، وقد يخسر حياته أيضاً!

## تجربة رواية «الموت في فينيسيا»

هنا، لأبد من وقفه، أيضاً، مع (التجربة الجمالية).. لقد قدم توماس مان في روايته الفنان المعجوز آشنباخ، الذي عرض عالمه (الأدبي) باستفاضة عبر الفصل الأول والثاني (وله تكوين مواز لتكوين توماس مان) يعيش على مستوى (فكره)، وله آراء هي العديد من القضايا، دون أن يخوض (التجربة)، وذلك تمهيداً لدخوله (تجربة جمالية) بمقابلة غلام مكتمل الجمال، خلال الفصول الثلاثة الباقية، وقد تمخضت هذه التجربة عن تنوعتين متقابلتين للتجربة الجمالية، نوجزهما فيما يلي:-

أولاً: التنويع الأولى، تعتبر امتداداً لعالمه الفني المنظم، المستقر، هادئ، تجاوره مع الجمال، استحضار موروثه الثقافي، وخبراته المكتسبة، وآراءه التي توصل لها عبر فكر عميق متصل، مخلصاً لفنه كافة، فسرعان ما أصبح الجمال محفزاً للإبداع، بلوراً لقضية الثقافة والتذوق، لتعكس أخيراً عبر عالمه الفني من خلال (الكتابة)!

نحن، هنا، في مواجهة فنان واسع الثقافة، سبق أن عرك على مستوى (الفكر) قضايا فكرية توصل فيها إلى أفكار آمن بها، دون أن يكتوي بنار تجربتها. وفي محاولة لاستكناه (جوهر) التجربة الجمالية، يستحضر جزءاً من موروثه الثقافي، كمحاورات سقراط إلى تلميذه الشاب فيدروس. وانظر لدور العقل المركزي في هذا السياق. الجمال هو صورة الروح، التي يتلقاها العقل، وبه نستطيع احتمالها.

هنا، أيضاً، فنان، يحترم (الفكر)، ويرى سمادة الكاتب هي الفكر، فالشعور الكامل هو الشعور الذي استطاع أن يتحول إلى فكر كامل.

في حضرة هذا الفنان، يثير تأمل الجمال شعوره، وسرعان ما يتحول هذا الشعور تلقائياً، وفق ما تعود عليه، إلى تفكير؛ في محاولة لفهم واستيعاب ما يرى، يبرز هذا كتحد أمامه، مما يفجر لديه الرغبة في (الكتابة)، حول قضية الثقافة والتذوق، التي كانت موضع خلاف في عالم



المثقفين، «كان الموضوع مبروهاً لديه من خلال تجربته، وأصبح فجأة وبلا تردد رغباً في إضاعته بنور كلماته، اتجهت رغبته في شوق إلى التعبير عن الحالة الراهنة لتادزيو، بالكتابة عن بنية هذا الفلام واتخاذها مادة لعمله، وسيتابع بأسلوبه خطوط هذا الجسد الذي يبدو له رياناً، وسينظر في جمالة بطريقة عقلانية، ووطبقاً لجمال تادزيو كتب مقالاً صغيراً في صفحة ونصف صفحة بلغة نثرية منتقاة، فيها من الطهارة والتبل والمشاعر الحية الزاخرة ما سوف يثير إعجاب الكثيرين، فمن المؤكد حقاً أن العالم لا يرى العمل الجميل إلا من خلال الأصل الذي انبثق منه، ولا يعرف ملابساته ودوافعه، لأن معرفة الهنايب التي تدفق فيها عطاء الفنان كثيراً ما تكون مضللة ومنفرة، مما يميح تأثيرها المنشود. ساعات عجيبة! جهد عجيب معطى للأعصاب! اتصال نادر مثمر بين العقل وأحد الأجساد».

هنا، أيضاً، هناك مخلص لفنه؛ إن كل تجربة يمر بها، لو كانت (جمالية) سرعان ما تجد لها صدى وانعكاساً في عالمه الفني من خلال (الكتابة)!

ثانياً: هي هذه التنويع الثانية، ارتبط المجوز بالفلام بعلاقة حب جارفة، وراح يطارد متخفياً إلى أي مكان يذهب إليه. هنا تغلى الفنان عن (فنه)، لم يواجه نفسه، بلقاء مباشر مع الفلام ينتج عنه صحوة شافية، بل استمر متساقداً إلى لداعيات تجربته سرراً، متجولاً مع الجانب السلبي لعزلة الفنان، ومرة ثانية، تغلى الفنان عن (دوره)، حين اكتشف (حقيقة) الوياء الذي يجتاح المدينة، فلم يمر زيف موقف سلطات المدينة انتباهاً، بل انغلق على نفسه، سادراً في عزلته، مستثمراً معرفته لفرض في نفسه لإنقاذ الفلام (تماماً) كما فعلت سلطات المدينة للحفاظ على الموسم السياحي، فكان حتماً أن يداهمه الخطر (الوياء/ الموت)؛ جزاء وهافاً لما جنت يداها!

والآن، لتتوقف قليلاً أمام (موت) هذا الفنان، الذي ارتفع ليصبح عنواناً للرواية بأكملها..

هل كان رحيل المحبوب، إيذاناً بمواجهة خواء عالمه وعبت حياته؟

كان موته تمبيراً (مجازياً) عن فتلته حباً في المحبوب؟ هل جاء موته بسبب الوفاء، وإن لم يرد في النص ما يؤيد هذا الظن ولم يوجد ما ينفيه أيضاً، فهو لم يتخذ الإجراءات الوقائية اللازمة، بل أكل فزولة خلال متابعتة للفلام في أرجاء المدينة؟

أم أن الموت يتخذ بعداً أكبر، يتعلق بوظيفة الفنان ودوره في المجتمع؛ لأن الرواية، من خلال بنائها (الركب)، قد أوضحت - بجلاء - أن الفنان خطأ مرتين.. الأولى على المستوى (الشخصي)، فهو وإن كان يمتلك (بموهبة، ورعاية حسنة، وثقافته، ونظام حياته) تنويع آيات (الجمال) في الكون من حوله، فإن (دوره) يتطلب أن يحكم عقله، وأن يواجه نفسه، وأن ينقل ما اكتشفه إلى الآخرين - أما إذا انخرط بحسه في التجربة، ونسي نفسه (الجانب السلبي للمزلة)، كان حتماً أن يقع في المحذور. المرة الثانية، التي أخطأ فيها، كانت على المستوى (العالم)، حين لم يوظف (حقيقة) ما عرف عن الوفاء في كشف هساد سلطات المدينة، بل ليخبر أسرة الفلام بالخطر، فكان حتماً أن يداخه الخطر (الوفاة/ الموت)، جزاءً وفقاً لما جنت يداها!

ويبقى أن هذا الموت الفاجع، قد يتفسر - أيضاً - إذا نظرنا إلى الظروف التي كتب فيها توماس مان روايته عام 1913، ونذر (خطر) تهدد هارتا الأوروبية منذ شهور عديدة.. فإذا ربطنا بين هذا الخطر الذي يواجه وضعاً مستقراً (محور بناء الرواية) وأودى به إلى الموت.. أهلاً تعتبر هذه الرواية - بالقياس - صيحة تحذير (قنية) أو نبوءة، تحفزنا - أو تحفز قراء تلك الحقبة بالتحديد - بأن ننتبه، وأن نستنفر جهودنا، وأن نتكاتف - وبخاصة الفنانين -؛ (لتواجه) ذلك الخطر (القادم)، وإلا فالويل لنا جميعاً؛ لأن ذلك الخطر سيداهمنا (بالموت) والفناء.. وهو ما أيده التاريخ بمد صدور الرواية، حين قامت الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، وراح ضحيتها آلاف البشر؟

هنا، أيضاً، الفنان (الواقعي) الملتزم، المرتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه

متأثراً بما يقع فيه من أحداث (مرحصاً) بما يتهلده من خطر، هو الوجه المقابل، للفنان المنفلق على ذاته، بعيداً عن المجتمع الذي يعيش فيه، متنبهاً دعوة "الفن للفن" لأوسكار وايلد.

لكن كلا الفنانين، توصلا عبر التنويعات التي قدمها للتجارب الجمالية، أن الفنان إذا أخلص لفنه نال أشهى الثمار، أما إذا انغمس في تجربة جمالية حسية، سواء أكانت (فعلاً) متصاعداً لجني ثمار اللذة (دوريان جراي)، أو متخفياً وراء فكر منمزل لينساق وراء تجربته (الكاتب آشنباخ) أو متنازلاً عن فنه من أجل الحب (الممثلة سيبيل فين) أو عابداً الجميل (الرسام بازيل هولورود)، فسيمسوء مآلهم جميعاً، حين يتغلى عنهم الفن، وينوى ذكرهم بتدمير الذات (دوريان جراي وسيبيل فين) أو بالموت الطبيعي (الكاتب آشنباخ)، أو بالقتل (بازيل هولورود)!

### تجربتنا قصة «أوغستوس»

إذا كان أوسكار وايلد في روايته «صورة دوريان جراي»، قد قدم تنويعتين (خياليتين) على التجربة الجمالية، الأولى (روحية) خيرة، مبتسرة، جعل منها نكتة للتجربة الثانية (الحسية)، والتي امتدت بشكل طولي، تفصيلي، وشملت معظم النسيج الروائي، وشكلت مركز الثقل الأساسي للرواية. فإن هيرمان هسه قد قدم في قصة «أوغستوس» تنويعتين (خياليتين) أيضاً على التجربة الجمالية، إحداها (حسية) والأخرى (روحية) مقابلة، بشكل متوازن، بحيث احتلت كل منها نصيباً متساوياً (تقريباً) من نسيج القصة.

وفي الوقت الذي استندت فيه التجربة (الحسية) في كلا العملين إلى أساس (خيالي)، فقد اختلفا في أسس تكوينه، ففي حين نجد في الرواية «صورة دوريان جراي»، أن (التحول) قد حدث فيها بتأثير مغو من اللورد هنري وتون (الشخصية الموازية، التي توارى وراءها أوسكار وايلد، والتي تبنت الاتفلاق على ملذات الذات، ودعوة الفن للفن) للدخول في التجربة الحسية،

وبتحقيق أمنية تجميد الزمن لهحتفظ بشباب المشرين المكمل الجمال، وتنتقل روحه إلى اللوحة، نجد في قصة «أوغستوس» أن التحول قد حدث بعرض مقر من فنان (ساحر) خير، محب، متعاون متعاطف مع جاراته (أم أوغستوس) الفقيرة بالتفكير في (أمنية) للطفل (الجميل)، فسرعان ما اختارت أن يعبه الناس، وحقق فعلاً أمنيتها، (ويلاحظ أن صاحب الشأن في كلا العمليين، لم يكن له أي دور في هذا الاختيار).

وفي الوقت الذي بدأ دوريان جراي تجربته الحسية. في المشرين من عمرة مشبهاً بتأثير اللورد هنري وتون الرهيب نحو الإقبال على مباحج الحياة والاستمتاع باللذة لتكفل في النهاية بالقتل، فإن أوغستوس بدأ تجربته الحسية طفلاً، مستفهداً من تجاربه في تكالب الآخرين على حبه، والتي كانت متطلباتها تتزايد وآفاقها تتسع باستمرار، حتى أنه - تماماً مثلما فعل دوريان جراي - ولم يترك متعة إلا وأنغمس فيها واستفدها، ولم تبق أي رزيلة إلا وشجعها ثم ازدراها وهجرها، ثم يمد في قلبه أي مجال للفرج، ولم يعد للعب أي صدى في روحه أيلاً ذهباً.

وفي الوقت الذي لم يستطع أي فرد أن يمترض طريق دوريان جراي أو يقف أمام سطوة جمالة وقسوته وهجوره، فإن أوغستوس قابل من اعترضت سبيله، وقد حدث ذلك أثناء رحلة بحرية صادف خلالها «سيدة رشيقة متحفظة، من النبلاء الشماليين، تقف متميزة بين عدد من النساء والرجال الذين بدوا كأنهم خبروا الحياة، كانت فخورة وهادئة كان لهن هناك امرأة مثلاً، حين لاحظها ورأى نظراتها بدت كأنها مرت من أمامه مروراً عابراً وسريماً، لا مبالياً، كأنها المرة الأولى التي يعرف فيها معنى الحب، وقرر أن يفوز بها»، طاردها في كل مكان، حتى انصرف بها، ودعاها إلى الهرب معه، لكنها رفضت عرضة بلقاء، قائلة «لا أنكر أنني أحببتك، وأتمنى أن تكون زوجي، أنت الوحيد الذي أحببتك ملء قلبي، يا إلهي كيف يمكن للعب أن يتيه بعيداً هكذا، لم تكن لدي فكرة عن أنني سأعشق رجلاً دون أن يكون نقياً طيباً، لكلي أشرت أكثر من مرة إلى أنني سأبقى مع زوجي، رغم أنني لا أحبه

حياً عظيماً، إلا أنه فارس وشريف وشهم، وهذه صفات غريبة عليك، والآن لا تقل أي كلمة، خذني إلى السفينة، وإلا سأدعو المسافرين ليعموني منك ومن غطرسك...» (هنا، عدد من «القيم»، التي تصدت لمسطوة الجمال وتأثير الحب لصاحبه، هي «أنه لم يكن نقياً طلياً»، والقبول بالزوج، رغم أنها لا تحبه حياً عظيماً، لأنه «فارس وشريف وشهم». لقد انتصرت هذه القيم أمام سطوة الجمال الباهر، وحصنت صاحبها ضده)!

وقد سارت التجربة الحسية في كلا العملين في طريق مسنود، حين انتهت في رواية «صورة دوريان جراي» سائماً وملأاً، وانتهت بأوغستوس متحماً لحد الأشمئزاز من هذا الحب الذي يحيطه دون أن يبحث عنه ويرغب فيه أو يستحقه. يحس بتفاهة الحياة المضطربة المسرفة في التنبير، والتي لم يكن يحيط فيها بل يأخذ فقط، وآلت بدوريان بأن يضع نهاية لحياته بيده، مثلما سمى أوغستوس في ذروة اكتسابه إلى محاولة التخلص من حياته بتجرع كأس من السم!

وفي الوقت الذي انتهت فيه رواية «صورة دوريان جراي» بمصرعه بيده، فإن قصة «أوغستوس» استمرت، لينقلب التحول إلى الوجه (المقابل)، إلى تجربة أخرى، يتيح فيها الفنان (المسافر) لأوغستوس فرصة اختيار أمنية جديدة، (فيختار) الجانب المقابل، أي أن يحب هو الناس، بمعنى آخر أن ينتمي إلى الآخرين، وإلى المجتمع الذي يعيش فيه. هكذا يوض أوغستوس غمار تجربة أخرى (روحية) هذه المرة، وقضى سنوات في السجن تكفيراً عما ارتكب من آثام، ثم مضى (متجولاً) في العالم، وازدادت دهشته يوماً بعد يوم من مقدار الشقاء الموجود في العالم، ومع ذلك يبدو الرضا على الناس؛ وكان من دواعي سروره وغبطته أن يرى دائماً أن كل مصيبة يعقبها الضحك... وعقب كل موت تنعالي أغنيه لطفل، وإثر كل جشع ووضاعة، فلة من أفعال المجاملة، أو دعاية، أو كلمة عزاء، أو ابتسامة. كانت الحياة الإنسانية رائعة في ترتيبها الحسن».

هنا، رؤية إنسانية رحبة، قدمها فنان كبير مرهف الحس، توصل إليها بطله عبر تجواله الدائم بين البشر، وليصل، أيضاً، بنفسه، إلى أن «الجمال لم يمد سبباً لإسماد الآخرين، واستخدام السطوة من خلاله. إن الشيء الذي يهذب المرء هو أن يرى كيف يكافح الآخرون عبر طرق عيشهم التي جربها، وأمن بأنهم يصنعون تقدمهم، وكيف يواصل كل واحد مسماء من أجل هدفه بكل شوق ونشاط وفخر ومرح. كانت تلك بنظره دراما مذهشة»..

وكان، منطقيّاً في الختام، أن يؤوب أوغستوس من ترحاله الطويل إلى موطنه، ليلوذ بالدفء اللذيذ في كنف الفنان المعجوز، وأمام المدهاة في الظلام «سمع صوت موسيقى ناعمة، غريبة، ساحرة في الغرفة الممتعة، وبدأت آلاف الأرواح الصغيرة اللامعة تحوم منتشية، الواحدة حول الأخرى بعزّة راقصة متقنة».

هكذا، عاد في النهاية، **ثانية إلى (فردوسه المفقود)**، ليموت يهدوء!



ارتحلات السرد  
الروائي المغاربي

بوشوشة بن جمعة

يستمد السرد نُسْغَه من ارتحاله الدائم في الزمان والمكان راسماً تاريخ الكائن والكون، عبر أهائين من القصص تتراوح بين المنطوق من الكلام والمكتوب من الحرف، مما يجعل الصيرورة صفة متمكنة منه، بحكم أنه يبقى ممارسة في حال مشروع دائم يتوق إلى الاكتمال دون أن يكتمل، فتكون ديمومته في تجده من خلال انفتاحه على أكثر من نوع أدبي وتلاقحه مع كل منها، وتجسيده تبعاً لذلك نصاً قابلاً لأكثر من صورة تأويل ومشروعاً على تخوم لا تحد من التوقع والاحتمال... هالسرد أبقى كتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحد، من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ والأساليب والدلالات إلى الممكن في توفيقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها.

إن البحث في السرد الروائي المغاربي يقتضي بدءاً توضيح مسألة المشاقفة التي جعلت هذا النوع الأدبي يمارس بلفتين، العربية: اللغة الأصلية لشعوب بلدان المغرب العربي، والفرنسية: اللغة الدخيلة للمستعمر، مما أوجد نوعين من الرواية، لغة الأولى منهما العربية بينما تمثل الفرنسية لغة الثاني، ومن ثم فإن السرد الروائي الذي يشكل موضوع هذا البحث هو الذي كتب أجلاً باللغة العربية. وهذا لا ينفي التماثلات الموجودة بين هذين النوعين من الكتابة الروائية.

ثم إن افتتان هذا السرد الروائي بصفة «المغاربي» لا يتأسس على المفاضلة بينه وبين السرد الروائي في المشرق العربي، مما يجعل هذه الصفة دالة على الانتماء الجغرافي لهذا النوع الأدبي لمنطقة من العالم العربي، مظاهر الاشتراك والاختلاف بين شعوبها، في الدين واللغة والتاريخ القديم والحديث والمعاصر والتراث الشعبي والحضارة بصفة عامة تفوق مظاهر الاختلاف، مما يبيح الحديث عن نوع من الخصوصية المغاربية بين أقطار



المغرب العربي، وهذا السرد الروائي الذي ينتج في هذه المنطقة يمثل رافد إغناء وتنويع لتظهره في المشرق العربي. فيكتمل بذلك المشهد الروائي العربي في مختلف تشكيلاته الفكرية منها والجمالية.

ولقد تأسس هذا السرد الروائي المغربي المكتوب بالعربية، على ثلاث مرجعيات أسهمت في تشكيل ملامحه الأولى قبل أن تقوم ببلورة سماته المفيدة ودفعه إلى البحث عن أشكال يكر من الممارسة الروائية تعبر عن إشكاليات المرحلة التاريخية الراهنة في البلدان المغربية وتصوغ موقفها من التحديات التي تواجه مقومات الهوية. فالمرجعية الثقافية الغربية مثلت مرجعاً مهماً في نقل الجنس الروائي بشروط كتابته الفنية والإجرائية إلى الأدب المغربي الحديث المكتوب بالعربية، وذلك عن طريق الترجمة والاقتباس لعدد مهم من الأعمال القصصية والروائية الغربية نشرت في عديد من المجالات الثقافية<sup>(1)</sup>، ثم تركزت هذه المرجعية الغربية منذ بداية السبعينات من القرن الماضي إلى الآن، بترجمة النصوص النقدية ذات الطابع التظهري للجنس الروائي خاصة وسائر الفنون السردية الأخرى عامة<sup>(2)</sup>. مما أسهم في إنضاج الممارسة الروائية في بلدان المغرب العربي بأن جعل عدداً مهماً من كتابها يصدر عن نصوصهم عن وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية، وهو الوعي الذي يُفتقد أو يكاد لدى الكتاب الرواد<sup>(3)</sup>.

أما مرجعية التأسيس الثانية للسرد الروائي المغربي المكتوب بالعربية فهي مشرقية: تتجلى في استفادة كتاب الرواية في المغرب العربي من التجارب الروائية التأسيسية والرائدة في المشرق العربي، لجرجي زيدان، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ وغيرهم. وهي تجارب تلمس أصداها في عدد مهم من النصوص التأسيسية المغربية<sup>(4)</sup>.

وتتضاف إلى المرجعتين الغربية والمشرقية، ثالثة محلية يستمد منها كتاب الرواية في المغرب العربي أسئلة متون نصوصهم الحكائية، ويمض

أشكالها الفنية وأنساقها اللغوية، من خلال تفاعلهم وأحداث واقع مجتمعاتهم ووقائعهم، مما جعل كتاباتهم ترسم التحولات المتأزمة التي عاشت شعوبهم تشهدها منذ حصولها على الاستقلال إلى الآن في شتى المجالات الحياتية، فضلاً عن إغنائهم الجمالي لتلك الكتابات من الروايات الثرية التي يزخر بها تراثهم الأدبي والشعبي، مما يعطى استخدام مكونات المخيال المغاربي في عدد مهم من النصوص الواقعية والتأصيلية.

والحديث عن هذه المرجعيات التأصيلية الثلاث يطعن في بعض الأحكام النقدية التي تعتبر أن الرواية المغاربية نشأت بشكل فطري<sup>(5)</sup>، وإن كان موضوع النشأة يمثل من زاوية أخرى مبحثاً إشكالياً اختلفت في شأنه الآراء حول تحديد زمن نشأة الرواية في كل قطر من أقطار المغرب العربي. وذلك بسبب اختلاف المقاييس المعتمدة في تحديد الجنس الروائي<sup>(6)</sup>، وكذلك في تصنيفه إلى اتجاهات يحوي كل منها عدد من أنماط الكتابة الروائية<sup>(7)</sup>.

ثم إن استقراء هذه المراجع التأصيلية للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية يسمح باستخلاص أن هذه الأخيرة تبقى حديثة العهد في بلدان المغرب العربي، إذ لم تعرف انطلاقها الفنية على مستوى الثقافات السردية إلا في غضون الستينات في تونس والمغرب<sup>(8)</sup> ومطلع السبعينات في ليبيا والجزائر<sup>(9)</sup>، وبداية الثمانينات في موريتانيا<sup>(10)</sup>، وذلك إذا قيست هذه الرواية بزمن ظهور نظيرتها في المشرق العربي وخاصة في الغرب الأوروبي.

ويعكس ظهور جنس الرواية المكتوبة بالعربية في بلدان المغرب العربي «مظهراً من مظاهر التغير الاجتماعي الذي صاحب حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها بسبب تعبير الرواية عن فئة اجتماعية جديدة من المثقفين: كتاباً وقرّاء»<sup>(11)</sup>. وهو ما يعني «أن السياق الثقافي الذي كان يستهلك أشكالاً أخرى من الكتابة أصبح مستعداً لتلقي الرواية، وأصبح يوفّر لها وسائل ذلك»<sup>(12)</sup>. وهذا ما جعل هذا الجنس الأدبي المستحدث في الثقافة المغاربية يفرض وجوده ضمن أجناس الإبداع الأدبي الأخرى ويبرز بعد أن

اكتسب سلطة أغرت الكثير من المبدعين في الشعر أو في القصة القصيرة بالتحول إليه وتجريب أدوات كتابته، خاصة وقد أدرك هؤلاء أن فضاء كتابة الرواية يبقى أرحب وعتيد القدرة على استيعاب إشكاليات الراهن وما تطرحه من تحديات<sup>(13)</sup>.

ورغم حداثة عهد هذه الرواية المغاربية التي لم تتجاوز خمسة عقود في كل من تونس والمغرب الأقصى، والأريضة في ليبيا والثلثة في الجزائر والمقيدين في موريتانيا، فقد توصلت إلى أن تنتج مدونة نصية تتجاوز الستمئة رواية لتتوزع بنوع من التساوت بين بلدان المغرب العربي<sup>(14)</sup>. وهي مدونة تتوفر على عدد مهم من النصوص المتميزة: يؤهلها كي تمثل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والدراسة، بعمداً عن الآراء المُسقطَة والمواقف المُستَبَقَة التي تقتقد الحجة الدالة على موضوعيتها.

وقد شهد هذا السرد الروائي منذ بدايات تشكله الأولى مع منتصف القرن الماضي، إلى الآن تحولات مفصلية شملت الاتجاهات وما ينضوي تحت كل منها من أنماط كتابة روائية، وعكست علامات دالة على انزياحات في الكتابة تعكس أسئلة المتن الحكائي وتطال الأبنية السردية قبل أن تدرك أنساق اللغة ومستويات الكلام ومسالك التخيل.

## 1. ارتحالات النمط السردية، انزياحات الكتابة

تعكس المدونة الروائية المغاربية - ذات التعبير العربي - منذ بداية تشكلها مع منتصف الخمسينات من القرن الماضي، إلى الآن، ثلاثة تمفصلات كبرى في مشهدها الإبداعي، تجسد ثلاثة اتجاهات أساسية: شكلت التحولات النوعية التي شهدتها الكتابة السردية المغاربية في الحقل الروائي على مدى نصف قرن من الزمن تقريباً، ومثلت في الآن ذاته السمات المفهدة الدالة على انزياحات هذا النوع من الكتابة على صعيد إشكاليته الفكرية وخصائصه الجمالية ومواقف كتابه من تاريخ بلدانهم القريب في العصر الحديث ومن

راهن مجتمعاتهم المعاصرة ومن الكتابة واقعاً وآفاقاً: شروط وعي وأدوات ممارسة تبقى دوماً تتطلع إلى تجاوز المنجز تأسيساً للممكن والمحتمل.

ويعمل التمثيل الأول اتجاه التقليد، ممارسة روائية تأسيسية، هي حين يمثل الثاني اتجاه التحول، منعطفاً نوعياً في مسار الكتابة الروائية المغاربية: أسئلة متن وأنماط سرد ومواقف كتابية، بينما يمثل الثالث والأخير اتجاه التجريب الذي يشكل تجاوزاً للاتجاهين السابقين: فكرياً وجماليّاً ولغوياً بحكم انخراطه ضمن مسائل البحث والتجريب عن أشكال من السرد الروائي ذات طابع حدائي، تكون مبتكرة وقادرة على تجاوز الأنماط الروائية التقليدية هي أطروحاتها الواقعية النقدية أو الاشتراكية ومواقفها التي لا تتجاوز الاحتجاج في الأغلب إلى تقديم البديل، وأشكالها السردية التي لم تعد تتماشى وإشكاليات الراهن المستجدة وتحدياته المتضخمة. ويتواهر كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة على عدد من الأنماط الروائية تشكل مجتمعة العلامات الدالة على سماته المفيدة، الفكرية والجمالية. ويتم التحول من اتجاه سردي إلى آخر نتيجة التحولات المختلفة التي تشهدها مختلف أبنية المجتمعات المغاربية. وهي التحولات التي تجمل من ذلك الاتجاه الروائي السائد وما يتواهر عليه من أنماط كتابة سردية عاجزاً عن استيعاب إشكاليات المرحلة الراهنة والتعبير عنها وصياغة الموقف الواعي منها. ثم إن هذا الاتجاه السردي الذي لم يعد مستجيباً لمقتضيات المرحلة الجديدة لا يتلاشى كلية فيها بل ينحسر حضوره ليقصر على بعض رموزه والمنتسبين إليه، مما يجعل المرحلة الجديدة تتوفر على اتجاهين أولهما مهيمن والآخر محدود الوجود والفاعلية. فتجد داخل المشهد الروائي الواحد تتجاوز كل من الرواية التقليدية والرواية التجديدية، ولكن مثل هذا التعايش قد يتحول أحياناً إلى تصادم بين التيار التقليدي المحافظ في الممارسة الروائية ونظيره التجديدي المخترق لثوابت النموذج الأمثل في هذا النوع من الإبداع الأدبي. فأنصار التيار الأول يصرون على مواصلة إثبات وجودهم الأدبي بينما يعمل أنصار التيار الثاني على تكريس هيمنتهم على الساحة الأدبية، وهو صراع

القديم والجديد هي الحقيقة، صراع التقليد والتجديد، المراقبة والحدائق، الانفلاق والانفتاح، الثابت والمتحول، يأخذ أحياناً أشكالاً سلبية ويكتسب أحياناً أخرى أبعاداً منتجة، عندما يمي بعض أعلام الكتابة التقليدية الروائية ضرورة تطوير أدوات إبداعهم الرواية مواكبة لمتطلبات المرحلة الجديدة واستجابة لمبدأ صيرورة الكتابة السردية<sup>(15)</sup>. فعدم استقرار هذا النوع الأدبي يعطل عدم ثبات أنماطه وارتحال أشكاله فضلاً عن تجدد أسئلته.

هالاتجاه التقليدي الذي لوّن بدايات الرواية المغربية توفر على نمطين يمكنان مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية، وهما نمط الرواية الوطنية<sup>(16)</sup>. ونمط رواية السيرة الذاتية<sup>(17)</sup>.

فالنمط الأول، وهو الرواية الوطنية تزامنت نشأته مع حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها؛ حيث عمد كتابه من الرواد إلى استعادة التاريخ النضالي لحركات التحرير الوطنية، وذلك في صياغة تمجيدية منفصلة بلحظة الاستقلال، وحدث النصر وما تولد عنهما من مشاعر نفوة ورقبة في إثبات مقومات الهوية المستلبة والتعبير عن الموقف السياسي، خاصة إذا ما أدركنا أن هذا الجيل الرائد من كتاب الرواية المغربية ذات التعبير العربي قد عايش التجربة الاستعمارية فعين، أو كابد أشكال من معاناتها<sup>(18)</sup>. وهو الجيل الذي تمثل له بكل من: محمد العروسي المطوي ومحمد المختار جنات هي تونس<sup>(19)</sup>، وعبدالمحمد بن هوقفة والطاهر وطّار في الجزائر<sup>(20)</sup>، وعبدالكريم غلاب ومبارك ربيع في المغرب الأقصى<sup>(21)</sup>، ومحمد علي عمر ومحمد صالح الصمودي في ليبيا<sup>(22)</sup>. وقد استلهم هذا الجيل من رواد الرواية المغربية عدداً مهماً من موضوعات نصوصهم الروائية من التاريخ النضالي لشعوبهم أو من تجاربهم الذاتية إبان المرحلة الاستعمارية.

ولئن شهد هذا النمط التقليدي انحساره ثم تلاشه مع منتصف السبعينات من القرن الماضي. في كل من تونس والمغرب وليبيا فاسعاً المجال للنمط الواقعي في شكله: النقدي والاشتراكي، فإنه يتواصل في المتن الروائي

الجزائري إلى حد الآن، حيث لا يزال موضوع ثورة التحرير يمثل مصدر إلهام للروائي الجزائري<sup>(23)</sup>.

أما النمط الثاني، وهو رواية السيرة الذاتية، فيمكن «تواصل عميقاً بين الذاتي والموضوعي والواقعي والمتخيل. وإن كانت الذات تبقى هي موضوع الكتابة ومدارها ويبقى النص يعمل على إيهامنا بواقعيته، ويأن كل ما تتضمنه الرواية يتصل بحياة كاتبها من قريب أو من بعيد»<sup>(24)</sup>. وهو ما يؤكد أن هذا النمط من الكتابة الروائية يحاول أن يربط باستمرار بين الماضي والحاضر هي تمبهره عن أمة مثقفي المغرب العربي بعد أن تم استقلال بلدانهم، والناجمة عن مجمل التحولات والتغيرات التي كانت تشهدها مجتمعات المغرب العربي آنذاك. خاصة بعد أن أخذت البنيات التقليدية المتوارثة والمتقدمة، هي التصدع والتلاشي، لتحل أخرى حديثة محلها، فكانت «الكتابة عن الذات بالنسبة للكاتب هي الطريق المتكاملة لتجسيد حضوره»<sup>(25)</sup>.

وقد حاكى هذا النمط الأدبي وهو يتأسس النموذج المشرقي مثلما بلورت سماته المفيدة نصوص «الأيام» و«أديب»، لطف حسين، وعصفور من الشرق، و«يوميات نائب في الأرياف»، لتوظف الحكيم وغيرها من الروايات السيرة الذاتية الصافية، والتي استندت في متونها عدداً من المكونات السيرة الذاتية.

وتعتبر نصوص «الرواية» (1942)، لتهامي الوزاني وهي الطفولة، (1957)، الجزء الأول، وهي الطفولة، (1968)، الجزء الثاني لعبدالمجيد بن جلون، خصوصاً رائدة في ممارسة هذا النمط من الكتابة الروائية، والذي ستطور مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية أكثر من مطلع الثمانينات بأفق تخيلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوع أقرب منه إلى الميثاق السيرة الذاتية الأحادي. وهذا ما جعله يمثل ظاهرة دالة هي سهرورة الكتابة الروائية المغاربية، وتجسده جملة من النصوص، هي: «الخبز الحافي» (1982)، و«المسوق الداخلي» (1985)، و«الشطائر» (1986)، و«زمن الأخطاء» (1990).

لمحمد شكري، ودكان وأخواتها» (1986)، و«دليل العنقوان» (1989) لعبد القادر الشاوي، و«أوراق» (1990) لعبد الله المروي في المغرب الأقصى، على سبيل المثال.

ويبقى هذا الاتجاه التقليدي في نمطه يتميز بضيق أفق الإبداع إذ لا تتجاوز رؤى أصحابه حدود الانعكاس الذي يمكن فهماً ميسرّاً للواقع ووعياً محدوداً وعاجزاً عن فهم إشكاليات تلك المرحلة الجديدة التي عقيت الاستقلال وتصور السبل الكفيلة بتجاوزها، قصد تحديث المجتمعات المغاربية. وقد أسهم ضعف تقبل القارئ المغاربي لهذا الاتجاه التقليدي في الممارسة الروائية، خاصة في نمطه «الرواية الوطنية». فضلاً عن مجمل التحولات والتفهرات التي بدأت تشهدها أبنية المجتمعات المغاربية في السبعينات، في انحساره ثم تلاشه بعد زهد كتابه في مواصلته «وقد أدركوا أن المرحلة التي تسم واقع مجتمعاتهم تقتضي نمطاً آخر من الكتابة، يركز على إشكاليات الراهن، بدل أن يستمد أمجاد الماضي ويطولاته باستثناء الرواية الجزائرية التي تواصل توظيف هذا الماضي الثوري في متنها الحكائي إلى حد الآن»<sup>(26)</sup>.

وهكذا سهرتحل السرد الروائي المغاربي من أنماط الكتابة لتستعيد الماضي التاريخي لشعوب المغرب العربي في مرحلة النضال التحريري أو التاريخ الفردي ليمسهر عدد من الكتاب، إلى أنماط جديدة من الكتابة تركز على إشكاليات الواقع، التي نجمت عن استقلال البلدان المغاربية، تنضوي تحت اتجاه نطلق عليه «اتجاه التحول»، بحكم أنه يمثل تحولاً نوعياً في شكل الممارسة الروائية ويجسد في الآن ذاته، ومن خلال أسئلة متونة الحكائية مختلف التحولات التي بدأت تشهدها المجتمعات المغاربية منذ مطلع السبعينات، ويمثله نمطاً: رواية الواقعية النقدية ورواية الواقعية الاشتراكية.

فالنمط الروائي الأول وهو الواقعية النقدية، يتعامل مع الواقع في تحولاته وتفهراته السباسبية والاجتماعية المتأزمة في الأغلب، من موقع

المصاعلة التي «تطرح قضاياها المستجدة طرحاً إشكالياً يتجاوز الرصد إلى النقد، ويتغلب على موقف المصالحة فيعلن عن المواجهة التي تمكس علاقة الاختلاف والصدام القائمة بين كتاب هذه الرواية والواقع، والناجمة عن شعورهم بتعذر الانسجام معه، اعتباراً لما يشكوه من مظاهر تهافت لتعارض وما يعملونه من قيم، ويتطلعون إليه من أفاق وجود أفضل، خاصة بعد أن وجدوا أنفسهم مهمشين لا يضطلعون بالوظيفي من الأدوار، وهم الذين كانوا يتوقون إلى أن يكونوا الطليعة التحديثية في المرحلة التحديثية التي تمر بها مجتمعاتهم وقد تم الاستقلال»<sup>(27)</sup>. وهكذا فإن التحولات الاجتماعية على مدى السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، «قد أشعرت المثقف بأن أفكاره وأحاسيسه وإنتاجه أمور هامشية وأن حرية تعبيره وتفكيره لمست لها أهمية المبادرة الاقتصادية والإنتاج الصناعي والزراعي، فاضطر إلى الدفاع عن كيانه، ورفض المنزلة التي دُفع إليها دفْعاً محالاً تجاوز الشعور بالقرية والقلق والضيق»<sup>(28)</sup>. وهذا ما يعمل إلحاح كتاب هذا النمط الروائي الواقعي النقدي، من أمثال: محمد الهادي بن صالح وعمر بن سالم وعبدالقادر بلهاج نصر ومحمد صالح الجابري في تونس، ومحمد زهران ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغوم في المغرب الأقصى، وخليفة حسين مصطفى، ومرضية النعاس، وأحمد نصر في ليبيا، على «تمرية جوانب الخلل الاجتماعي والسياسي ونقدتها نقداً ينتهي إلى التشهير بها وإدانتها في أغلب الأحيان. وهم يؤكدون على رفضها في صيغ يغلب عليها الموقف الانفعالي من خلال صور من الاحتجاج تدرك مدى السبب والشتيمة أحياناً للسلطة، التي تمثل في نظر كتاب هذه الرواية السبب الرئيسي في تردي الأوضاع وتآزم المناخات الاجتماعية. ومن ثمة فهي المسؤولة في نظرهم عن كل مظاهر التدهور التي تسم واقع مجتمعاتهم»<sup>(29)</sup>. وهذا المنظور للسلطة، هو الذي يفسر تركيز هؤلاء الكتاب على «تصوير الصراع القائم بين السلطة وبعض الفئات الاجتماعية، ولذلك كثيراً ما نجد تحليلاً لشخصية المثقف ودوره في المجتمع وعلاقاته بالسلطة في لهجة لا تخلو من التشاؤم»<sup>(30)</sup>. ويكشف هذا النزوع



الانتقادي الذي تحفل به أغلب روايات هذا النمط من تحول في موقف أصحابه من المساندة إلى المعارضة، وعن توقعهم إلى التفهيم، باعتبار أن الواقعية في وعيهم، ثم في إبداعهم هي ممارسة تخلط بين الأدب والسياسة، أو تجمعهما في مهمة أولى وأساسية هي تحرير المجتمع<sup>(31)</sup>.

وتفقد الواقعية وفق هذا المنظور الروائي مرادفة لتفجير الواقع أكثر منها مذهباً جمالياً في الإبداع الأدبي، وهو ما يؤكد الناقد محمد بريدة في قوله: هي القدرة على التقاط الواقع المغربي المتحول وتجسيده وتصويره وجمل الرواية - من ثم - أداة من أدوات تفهيم الوعي وطريقة التعامل مع الواقع<sup>(32)</sup>.

غير أن أغلب كتاب هذا النمط الروائي «لم يكونوا يرون بوضوح كيف ينبغي حل النزاع، ولم يتمكنوا من النفاذ إلى أعماق التناقض بين العمل ورأس المال ممن أجل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل هذا التناقض»<sup>(33)</sup>. وهكذا فإن أغلب روايات هذا النمط الواقعي النقدي تؤكد علامات هذا القصور في الوعي النظري والإجرائي لكتابها. وقد أفرز هذا القصور رؤى ضبابية لا يمكن أن تشكل البدائل القادرة على حل إشكاليات تلك المرحلة والكشف عن آليات واقع المجتمعات المغربية الجديد في المسميات والثمانينات من القرن الماضي. وهو القصور الذي يسم مذهب الواقعية النقدية ذاته بحكم أنه لم يستطع أن يصور القوى المحركة والقادرة على تحقيق - أو المحققة بالفعل - التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج ولا أن يبرز بصورة تامة الأسباب التي تقود الرأسمالية إلى الإفلاس<sup>(34)</sup>.

أما النمط الثاني، رواية الواقعية الاشتراكية، فهو يعكس تطوراً في نمط الكتابة الواقعية، وتحول، يتجاوز الرؤى الفكرية والخصائص الجمالية لرواية الواقعية النقدية، دون أن يتكرر لما حققته من إنجازات أدبية مفيدة أسهمت في ترقية الجنس الروائي، وهو الموقف الذي يعبر عنه الأديب مكسيم

غوركي في قوله: «إننا لا نرفض بلية حال المهمة العظمى التي قامت بها الواقعية النقدية ونقدر إلى أبعد مدى المكاسب التي حصلت عليها في مجال الصياغة وفن الكلمة»<sup>(35)</sup>.

فقد مضى نمط الرواية الواقعية الاشتراكية إلى أبعد من النمط الواقعي النقدي، ومن ثم فقد اختلف عنه بحكم أن نصوصه «لا تكتفي بوعي الواقع، وإنما تحاول أن ترسم أيضاً وعياً بالمستقبل، وذلك اعتماداً على المفهوم العلمي الذي قُبِمت النظرية الاشتراكية للتاريخ الإنساني»<sup>(36)</sup>. فهذه الرواية «لا تقتصر على معرفة العالم وإدراكه بقدر ما تروم إعادة تشكيله وتسمى إلى «أن تثير فهماً وإدراكاً ثوريين للعالم»<sup>(37)</sup>. وهي تقوم على الصراع الملحمي «ضد النظم الاجتماعية غير العادلة في سبيل إعادة بناء المجتمع لما فيه مصلحة الشعب»<sup>(38)</sup>. غير أن نصوص هذا النمط الواقعي الاشتراكي تبقى محدودة ضمن المدونة/ الروائية المغاربية، فهي تكاد تقتصر على الجزائر وعلى تجربة الأديب الطاهر وطار بالأساس، والتي تمثلها روايات: «اللاز» (1972)، «الموت والعشق في الزمن الحراشي» (1980)، «الزلازل» (1974)، «عروس بفل» (1978)، «الحوات والقصر» (1980)، وتجربة في العشق (1989). وهذا ما يفيد أن ممارسة هذا النمط من الكتابة الروائية كان ظريفاً في مسار الرواية المغاربية أفرزته ملابسات مرحلة تاريخية في الجزائر، وسرعان ما تلاشى بزوالها، مما مهد السبيل للسرد الروائي كي يرتحل إلى آفاق جديدة يسمها البحث والتجريب، توفراً إلى أنماط من الكتابة جديدة، هي: رواية التجريب، ورواية توظيف التراث، ورواية الخيال العلمي.

ويتميز هذا الاتجاه التجديدي عن الاتجاهين السابقين «بقيام الكتابة الروائية فيه والأساس على هاجس البحث توفراً إلى تحقيق المغايرة، أسئلة متن ونية شكل وأنساق لغة وخطاب، وهو ما يجعله فعل في حال تشكل دائم، يسعى إلى أن يكون متكاملأ دون أن يتكامل وذلك من خلال سعة التجديد الملزم له، لأنه يسترجع السابق من النصوص ويحاورها قبل أن ينتهي إلى تدميرها ويقيم على أنقاضها النص الجديد»<sup>(39)</sup>. فهاجس التجاوز الذي

يتملك كتاب هذا الاتجاه التجديدي في الممارسة الروائية المغاربية يتمثل سمة مفيدة من سمات حداتها، ويعكس في جوهره نزعة إلى مراجعة السائد من مفاهيم الممارسة الروائية وإعادة النظر في المؤلف من أدواتها الفنية وأدوارها ومقاصدها في مرحلة تاريخية تميزت بتحولاتها العميقة وتغييراتها محلياً وعالمياً. وتقاوم التحديات التي أصبحت تشهدها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات، مما يمثل تضخم سؤال الهوية والحاجة على هذا الجبل من كتاب الرواية المغاربية الشبان، وقد تمددت صور انعكاسهم بعد أن أحبط الاستقلال ما كانوا يتطلعون إليه من أفق وجود أفضل، فوجدوا أنفسهم مهمشين، وهم الذين كانوا يطمحون إلى الانضلاع فنادوا طلبية في مرحلة بناء مجتمعاتهم وتحديثها زمن الاستقلال، فضلاً عن إحساسهم بتقاوم التسمية الثقافية للغرب، في الفكر المغاربي عامة، وحقل الكتابة الأدبية وبالأساس الرواية<sup>(40)</sup>.

وقد مثل كل ذلك حافظاً لهذا الجبل من الكتاب على تجاوز إشكاليات التفريب، ومسخ مقومات الكيان العربي والهوية الحضارية، بالبحث عن مشروع روائي جديد، يتوق إلى التحديث من خلال التأصيل «ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصوير إبداعي»<sup>(41)</sup>. وهكذا تجاوز كتاب هذا الجبل أسئلة المتن الروائي المغاربي التقليدية والتي أصبحت في نظرهم متجاوزة فكرياً لبروز أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني، والمحلي إلى العالمي، ومدارها الكيان والهوية، ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة لكنها متجذرة نسبياً في الواقع عبر وجدان المؤلف، وفي التراث عبر لغة خاصة كانت تستعمل في التراث القديم<sup>(42)</sup>.

ويعد أهم ممثلي هذا الاتجاه: فرج لحوار وصلاح الدين بوجاه وهشام القروي في تونس، ورشيد بوجدره وواسيني الأعرج في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي، وأحمد المديني، والمهاودي شغموم، وينصالم حسين في المغرب الأقصى.

ويشمل هذا الاتجاه التجديدي ثلاثة أنماط: روائية لكل منها مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية ومرجعياته الثقافية والأدبية، وهي: نمط رواية التجريب، ونمط رواية توظيف التراث وأخيراً نمط رواية الخيال العلمي.

يتأسس التجريب على عملية بحث تمثل أولى درجاته، «فيبدون بحث لا يوجد تجريب»<sup>(43)</sup>. وتمثل المفامرة جوهر التجريب الفني بالأساس، وذلك بحكم انبثاقه على «نقض المسلّمات الجسدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخائفة وصياغة السؤال الذي يؤدّ السؤال وممارسة حرية الإبداع في أحسن حالاتها»<sup>(44)</sup>.

ويقترن التجريب في الرواية، كما هي غيرها من الأجناس الأدبية وفنون الإبداع، «بالأسئلة التي تسعى إلى تدمير لسلطة السائد والمألوف الفني ثقافياً واجتماعياً، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وكَلَّت، إجابات هي أجمل وأعمق لملاقات الواقع لكنها تحمل أجنة أسئلة أخرى»<sup>(45)</sup>، وهذا ما يقتضي من الروائي - وهو يبحث عن الشكل الفني الجهد الذي يحقق له الخصوصية والتفرد المجهود والمجازفة والمغامرة، لأن الاكتمال يكمن أساساً في البحث المتواصل على حد تمبهر الناقدة الفرنسية ناتالي ساروت (Nathalie Sauriot)<sup>(46)</sup>.

فالتجريب الذي يمارسه كاتب الرواية، دون أن يدرك مداه «ولا حقيقة ما يبحث عنه»<sup>(47)</sup>، يؤشر إلى وعي نقدي بفعل الكتابة من خلال مساملة الذات الكاتب. وهي الكتابة المساملة التي تتحول إلى فضاء الكتابة ذاته، فتصبح الكتابة هي التي تسائل ذاتها وأدواتها وشروطها ومقاصدها وهي تتشكل وتكون ذلك البحث المتواصل الذي يسعى إلى تعرية واقع مجهول، وإلى إيجاد هذا الواقع المجهول<sup>(48)</sup>، وهكذا «فيقدر ما يكون البحث عسيراً يكون الواقع الذي يستكشفه الكاتب جديداً ويكون شكله جديداً كذلك»<sup>(49)</sup>. وهو ما يصير عمل الروائي معقداً وغامضاً في بحثه الدائم: «عن شيء لا يعرف كله، فلا يدعي تقديم دلالة جديدة يستكشفها بل البحث عن دلالة

هي بعد مجهولة لديه<sup>(50)</sup>، وهذا ما يجعل الرواية مبحثاً عن واقع لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة<sup>(51)</sup>.

ويمثل هذا النمط التجريبي في الكتابة الروائية المغاربية عدد من الكتاب، نمثل لهم بهشام القروي وفرج الحوار وصلاح الدين بوجاه في تونس، ورشيد بوجدره وواسهني الأعرج في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغوم وأحمد المديني في المغرب. ولو تجارب هؤلاء الكتاب منعزلة عن نظيراتها الروائية في المشرق العربي والتي لعب فيها كل من جمال الفيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القصب وإدوارد الخراط وهاني الراهب وعبد الرحمن منيف وإميل حبيبي وغيرهم دور الريادة من خلال ما قدموه من جهود روائية أسهمت بفعالية في بلورة أسس التجريب الروائي وتشخيص مقوماته الفكرية والجمالية بأشكال فنية جديدة ومتطورة، بمد أن غدا الشكل الروائي منفثها على أكثر من صعيد.

ويندرج نمط رواية توظيف التراث ضمن هذا النهج التجريبي للممارسة الروائية المغاربية ويمثل نموذجاً دالاً على حداثة من خلال نزعة التأسيس لها توفراً إلى إكسابها التفرد والخصوصية، وذلك من خلال التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكلاته، والذي يعد أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها عدد من كتاب الرواية المغاربية منذ مطلع الثمانينات بحثاً عن أفق حداثة في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية ويحد من سلطة الثقافة الغربية على تشكيلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي والرواية منها أساساً. وهذا ما يجعلها تفتح على أفق باحث عن التمايز عبر المغايرة وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب، والتي انفتح عليها هذا الجيل من كتاب الرواية منذ الستينات<sup>(52)</sup>.

وتنخرط هذه النزعة إلى توظيف التراث ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، ويتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي وأنماط خطابه

ومستويات لفته وأسلوبه عبر استرجاع النص التراثي وتمثله بغية البحث فيه ما يمكن أن يستوعب بعض إشكاليات الراهن، ويميز عنها بأشكال جمالية جديدة تجذر الهوية الثقافية والحضارية أمام تصاقم التحديات المعاصرة. وهذا ما يفسر تصدر المسألة الحضارية بمختلف مكوناتها وأبعادها شواغل كتاب الرواية المغاربية وهم يتمثلون التراث من منطلق التجاوز عبر التحويل لا المحاكاة، ليميزوا بذلك عن موقفهم من الكتابة الروائية السائدة، والمجتمع الراهن بوسائط الكتابة ذاتها، توفقاً إلى إنشاء النص المتميز الذي يمتلك الخصوصية<sup>(53)</sup>.

ولئن مثلت تجربة الأديب التونسي محمود المسمدي المرحلة التأسيسية لهذا النمط من الكتابة الروائية القائمة على توظيف التراث، هي روايته: «حدث أبو هريرة قال»، و«مولد النسيان»<sup>(54)</sup>. «فإن امتدادها وتواصلها لم يتما إلا منذ مطلع الثمانينات بظهور عدد من النصوص التي نزعّت إلى توظيف التراث وأشكاله من وجوه مختلفة ومتعددة، أبانت عن اختلاف وعي كتابها بالتراث ومنظوراتهم لسبل التعامل معه والإفادة منه في الممارسة الروائية، من خلال دخول ما ينجزونه من نصوص في علاقة صراع مع نصوص أخرى مستمدة من التراث»<sup>(55)</sup>، وذلك لأن التراث إن هو إلا: «خزان نصوص لكل ذي وجهة أو منزع لأن يستخرج منه التشابه الذي يبعث عنه لممارسة السجال أو الصراع، ويدعم بذلك مكانته بادعائه تمثيل التراث، وأنه امتداد له. وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه»<sup>(56)</sup>.

وقد مثلت هذا النمط التأسيلي في الرواية المغاربية نصوص كثيرة على مدى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، منها «الحوّات والقصر» (1980) للطاهر وطّار الذي وظّف شكل الأسطورة والمجيب من عوالمها، و«نوار اللوز» أو تغريبة صالح بن عامر الزوهرري» (1983)، لواسيني الأعرج، والذي اشتغل على السيرة الشعبية، متخذاً من تغريبة بني هلال نموذجاً، و«مدونة الاعترافات والأسرار» (1985) لصلاح الدين بوجاء، الذي وظّف شكل

الكتابة التراثية وعدداً من الشخصيات المستلهمة من التراث، فضلاً عن معارضته لغة الإعجاز و«الحيوانات» (1984)، للصادق النيهوم، الذي استلهم شكل حكاية الحيوان، و«الأبله والمنسية وياسمين» (1982)، للميلودي شغوم، الذي اشتغل على شكل الحكاية الشعبية في صيغتها الشفوية وعوالمها المجاثبية فضاءات وشخصيات وأحداث ولغة خطاب.

وتتجلى علاقة هذه النصوص وغيرها بالنص التراثي في مختلف تشكيلاته، في ثلاثة مستويات: هي متن الحكاية والخطاب السردى والدلالة في بعمديها الفكرى والجمالى، «ففى المتن الحكائى تتفق هذه الروايات فى استيحائها من المتن التراثى وإن بصيغ مختلفة وتنسب متفاوتة، ولكنها لا تقتصر عليه بل تزأج بينه وبين مادة حكاية أخرى مستوحاة من الراهن المعيش. وهذا ما يجعل متن الحكاية يتأسس على المزاوجة بين التراثى المسموع والواقعى المتواصل، ومن ثم **بضمطلع الأول بالوظيفة الرمزية المتصلة بالثانى، والمحيلة إليه بشكل صوح لا متمين يتوخى التلميح لا التصريح**»<sup>(57)</sup>. وهو ما يجعل هذه النصوص في جدر متواصل مع النصوص التراثية التي تستعيد ما وتمثلها هي عملية تشكيلها الروائى، إذ بقدر ما تصنرج النص التراثى وتتفاعل معه «فإنها تعمى إلى مفارقتها من خلال إعادة بنائه. ويقدر ما تحاكبه فإنها تسمى إلى تحويله ومعارضته. وهو ما يمثل سبيلها إلى إنتاج نص جديد دلاليًا باعتبار أن تقاطع هذه النصوص الروائية مع النص التراثى دلاليًا. لا يحول دون تجاوزها له واكتسابها دلالات جديدة تقترن بالمعاصرة، غير أنها تبقى تمثل جدر التفاعل معه ومع الواقع الذاتى لكتابها وعصرهم الراهن، وهي تعبر بذلك عن جدر الإبداع الروائى في تفاعله مع التراث والواقع، فتستمد إبداعيتها ومن ثم خصوصيتها بما تشتقه لنفسه من مسالك تمير عن هذا التفاعل وما تستعنه من خلال من طرق كتابة تتوفر على المغامرة للمائدة»<sup>(58)</sup>.

أما النمط الثالث الذى ينخرط ضمن هذا الاتجاه التجديدي في الرواية المغاربية فهو رواية الخيال العلمى التي تتأسس على منجزات العلم

الحديث في شتى مجالات الحياة. «فقد أنار العلم خيال الكتاب وحفزهم على البحث قصد إيجاد نوع من المعادلة أو تحقيق نوع من المصالحة بين الأدب والعلم اللذين يعتقد الكثيرون أن ثمة تعارضاً بينهما، باعتبار الأول يقوم على الخيال بينما لا يتأسس الثاني إلا على التجربة والاستقراء فاستبهاط قوانين محددة، وهو ما جعل أدب الخيال العلمي نوعاً من التفوق بين هذين النمطين من النشاط البشري: الأدب والعلم»<sup>(59)</sup>. وأصبح أدباء الخيال العلمي - خاصة منذ النصف الثاني من القرن العشرين - يتوهجون على ثروة علمية تمثل مراجعهم الأساسية في الكتابة، ينطلقون منها إلى استشراف آفاق علمية وفضاءات كونية أرحب، وهو ما يؤشر إلى نوع من التفاعل بين الأدبي والعلمي. فكما أن العلم قادر على إبداع آثار أدبية في شكل تراكيب ذات مفاهيم خاصة بتصورها، كما هو قادر على إبداع آثار تكنولوجية<sup>(60)</sup>؛ كما أن أدب الخيال العلمي «وإن كان ينبغي كلها على الخيال القائم على بعض الكشوف العلمية، قد قوَّسَل هو بدوره إلى أن يتبَّأ للعلم بمدد من الاكتشافات كهبوط الإنسان على سطح القمر وغيرها من مظاهر التقدم العلمي الحديث، وهو ما أهله كي يصبح نمطاً مستقلاً - أو يكاد - عن أنماط الأدب المعاصر، فضلاً عن احتفاء الفنون الأخرى به، وهي مقدمتها فن السينما»<sup>(61)</sup>.

وقد افترن ظهور أدب الخيال العلمي بنظرة سلبية تجرّده من كل قيمة فكرية وجمالية، معتبرة إياه أدباً هامشياً وساذجاً، وهو ما يمثل قلة العناية التي لقيها من القراء والنقاد على حد سواء، وتعود في جوهرها إلى أن الكثيرين كانوا فيما قبل ينظرون إليه على أنه قصص ذات طابع صبياني ساذج وأن شخصياته غير مرسومة وأقل نضجاً وأن الكاتب يكتبها ساعياً إلى تحقيق إثارة القارئ وجذب خياله إلى أبعد حد ممكن. وكان بعض القراء ينظرون إليه نظرته إلى الأدب البوليسي، ويعاملون كتّابه بنفس النظرة التي ينظرون بها إلى أدب الروايات البوليسية المعروفة تحت اسم (Polano) والمنشورة في سلسلة الكتب السوداء (Série noire)<sup>(62)</sup>.



ويعود الفضل في ظهور هذا النمط من الكتابة الروائية إلى الغرب الأوروبي من خلال جهود عدد من الكتاب الرواد، نذكر كيبيلر (Kibler)، وأرمانيوس داروين (Ermanus Darwin)، ودانيال ديفو (Daniel Defoe)، وإدغار آلان بو (Edgard Alain Poe)، وجول فيرن (Juleo Verne)، وهربرت جورج ويلز (Herbert Georges Wills) وساموئيل جونسون (Samuel Johnson) وغيرهم. بدأ كلاسيكياً في القرن السابع عشر، من أهم سماتها الرحلات التي يقوم بها الأبطال المغامرون إلى كل الأماكن بواسطة السفن والغواصات والطائرات والمناطيد. ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية في الثلاثينات من القرن الماضي، دون أن يتميز بالكثير من الإضافة والجدة، حيث ظلت الموضوعات هي نفسها، وإن تغيرت طرق معالجتها. وبدأ يشهد الكثير من الملامات الدالة على تخبجه بعد الحرب العالمية الثانية، حيث عمد الكتاب إلى مزيد من الإيقال في الخيال إلى آفاق يصعب تصورها.

انتقل نمط رواية الخيال العلمي إلى الأدب العربي الحديث عن طريق الغرب في غضون العقد الرابع من القرن الماضي، فكان غريباً عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية. رغم ما أدركه من انتشار في الغرب يعكس ربيع المنزلة التي أصبح يشغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية والخطوة التي يتمتع بها لدى القراء. فنصوصه ضمن المدونة الروائية العربية الحديثة والمعاصرة لا تكاد تذكر، تمثل لها بـ «رحلة إلى الغد» (1958)، وتقرير قمر (1972) وشاعر على القمر (1972) لتوفيق الحكيم، والميت والحي (1972) لسعد مكاي، وقاهر الزمن (1972) و«سكان العالم الثاني» (1972) لنهار شريف، مما يدل على العلامة الهزيلة بين كتاب الرواية العرب وأدب الخيال العلمي، باعتبار أن مقارنة رصده برصيد الرواية العربية يؤكد عمق الهوة القائمة بين الرواية جنساً أدبياً والخيال العلمي نمطاً أدبياً.

ولا تكاد الرواية المغاربية تختلف عن نظيرتها المشرقية في قلة نصوص رواية الخيال العلمية مقارنة بالمدونة الروائية المغاربية التي تتجاوز الستمئة

نص، إذ لا نجد إلا ثلاث روايات تنتمي إلى هذا النمط من الكتابة الأدبية، هي: «إكسبر الحياه»، (1974) لمحمد العزيز الحبابي و«الطوفان الأزرق» (1976)، لأحمد عبد السلام البقالي، و«سندباد الضياء» (1978) للطبيب التريكي، وهو ما يؤكد عرضية وجود هذا النمط ضمن تيار التجريب في الكتابة الروائية المغاربية.

غير أن ارتحالات السرد الروائي المغاربي تتجاوز النمط السردى إلى المتن السردى الذي شهدت أسئلته الكثير من التحولات الناجمة عن تفهيرات واقع المجتمعات المغاربية منذ الاستقلال إلى الآن.

## 2 - تحولات الواقع: مدارات المتن السردى:

إن البحث في أسئلة **المتن الروائي المغاربي** في ضوء المراحل التي مرت بها بلدان المغرب العربي على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، يكشف عن جدلية التفاعل بين الواقع المغاربي في تحولاته المتأزمة - هي الأغلب - والمتون الحكائية للرواية المغاربية، فكلما تحولت أبنية الواقع إلا وأنتجت أسئلة متن حكايتي جديدة، تمرر عن إشكاليات المرحلة.

فلئن مثل التاريخ النصائى لشعوب المغرب العربي الإشكالية الأساسية في المتن السردى المغاربي قبل السبعينات هي كل من تونس والمغرب الأقصى وليبيا، فإن التحولات التي شهدتها مجتمعات المغرب العربي على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين في جميع أبنيتها، جعلت الإشكاليات التي طرحها نصوص هذه الرواية للمعالجة والتعبير عن الموقف، تتعدد وتتنوع في شكل من التوالد الذي يعكس مدى التطور التاريخي والفكري الحاصل في البلدان المغاربية مع مراعاة نوع من التفاوت بينها يتمكس في وعي كتاب الرواية، اعتبار الكون الممارسة الروائية لا تنهض على تاريخ الذات الكاتبة، فحسب، وإنما تعبر كذلك عن قضايا المجتمع وملازمات المرحلة التاريخية<sup>(63)</sup>.

ولما كانت هذه المرحلة متمائلة - أو تكاد - فى بلدان المغرب العربى، فإن أسئلة المتن السردي التى عبّرت عنها الرواية المغاربية من خلال القضايا التى أثارها والمواقف التى صاغها تكاد تكون واحدة، بحكم تشابه الظروف الذاتية لكتّابها والموضوعية لشعوب المغرب العربى.

وأمام تعدد أسئلة المتن الحكائى المغاربي وتنوعها على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فضلاً عن تداخلها مع بعضها البعض، فإننا قمنا بحصرها وتصنيفها حتى نحد من تشابكها وذلك بالتركيز على مجمل الإشكاليات التى بدت لنا أساسية فى تشكيل المتن السردي المغاربي والتعبير عن شواغل كتّابه وعرض مواقفهم، وذلك ما تكشف عنه نصوصهم من تفاوت فى درجة الوعي، واختلاف فى الاهتمامات الفكرية والانتماءات الإيديولوجية والممارسات الجهائية.

وتشكل العلاقة مع الغرب إحدى الأسئلة المركزية للمصدر الروائى المغاربي وتشغل حيزاً مهماً ضمن شواغل كتّابه فى مختلف المراحل التى مرت بها هذه الرواية منذ التأسيس ثم التحول فالتجريب. وهو ما يعطى تعدد المنظورات التى طرحت فى ضوئها هذه القضية، ومن ثمة تنوع المواقف التى عبّرت عنها نصوص هذه الرواية وهى تعالج هذه الإشكالية وتوحد مختلف أبعادها الماضية منها والحاضرة وتحاول استكشاف أفق هذه العلاقة المحتمل فى الزمن المستقبل.

ففى روايات المرحلة التأسيسية التى اقتصرت بحصول بلدان المغرب العربى على استقلالها واتخذ الغرب صورة المستعمر الذى يمارس شتى أشكال القهر والاستلاب على الشعوب المغاربية ومن ثمة كانت العلاقة التى صورتها نصوص هذه الرواية فى الخمسينات والستينات وبالأساس فى كل من تونس والمغرب الأقصى. والسبعينات والثمانينات فى الجزائر، علاقة تقوم على الصراع بين غرب مستعمر ومغرب عربى مستعمر وثائر من أجل التحرر<sup>(64)</sup>.

وقد احتفى كتاب هذه الرواية بالنصر الذي حققته شعوبهم بحصولها على الاستقلال وهي نزعة تمجيدية ترك الماضي التصوري لشعوب المغرب العربي بؤرة انتصارات جماعية، مما جعل الهاجس التاريخي مهيمناً على هذه الرواية من حيث المضمون من خلال الإحالة على واقع غدا اليوم تاريخياً ولكنه لا يزال يفعل في حاضرتنا بصورة أو بأخرى<sup>(65)</sup>. وينطلق أفق هذه العلاقة مع الغرب في نصوص هذه المرحلة التاريخية عند اللحظة المشرقة التي يمثلها الاستقلال، لهكتمسب أبعاداً جديدة في روايات السبعينيات والثمانينات، وبعد أن تحولت العلاقة مع الغرب إلى مدار مساعلة وأفق مجادلة تجلت معاملها بالأساس في إلحاح لأغلب كتاب هذه الرواية المغربية على إشكالية الهوية من خلال البحث والتساؤل عن السبل الكفيلة بإثباتها. وقد تعددت مظاهر انكسار الذات بعد أن أحبطت الكثير من التطلعات التي كانت تتوق إليها محلياً وقومياً<sup>(66)</sup>. غير أن اختلاف المواقف وتباينها إزاء السبل الكفيلة بمعالجة هذه المسألة، حال دون التوصل إلى تصور واضح، مما يعمل الطابع النهني الذي هيمن على النصوص التي تناولت هذه الإشكالية الحضارية.

وتشكل السياسة بدورها سؤالاً مهماً من أسئلة المثقبي الحكائيين المغاربة حيث يهيمن الطابع السياسي على إشكاليات هذه الرواية وعوالمها، مما يفيد أن السياسة تمثل هماً كبيراً يتصدر شواغل كتاب الرواية المغربية، وهو ما يفصح عنه الأديب الجزائري الطاهر وطار على سبيل المثال، في قوله: «السياسة.. هي العنصر الوحيد لهمومنا الباطنية والطنية.. هي هم كبير.. مثل الحب، الموت، الخبز.. العلاج»<sup>(67)</sup>. وهذا ما يعمل تميز عدد مهم من الروايات الواقية النقدية والاشتراكية بطرحها الإشكالي للقضايا السياسية في البلدان المغربية وملاستها ملامسة تختلف من حيث العمق ودرجة الرفض والتحدى من كاتب إلى آخر، إلا أنها تعبر بشكل مباشر حيناً وضمني أحياناً أخرى، عن خيبة الأمل التي انتابت الذوات الكاتبة والفئات الشعبية على حد سواء، إزاء سلطة الاستقلال وممارستها في مرحلة السبعينيات

والثمانينات بالأساس، والتي شهدت تهاافت الواقع السياسي وتدهور الأصل من القيم والمبادئ والشعارات التي كانت تتبناها ثورات التحرير الوطني، مما جعل تطلعات البورجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها أغلب كتاب هذه الرواية تجهض، بعد أن سرق «الاستقلال ابن .....» على حد تعبير أحدهم<sup>(68)</sup>، أحلامهم، فوجدوا أنفسهم طبقة مهمشة بعد أن كانوا يتظلمون إلى القيام بدور الطليعة في مرحلة تحديث المجتمعات المغاربية وإرساء مؤسساته السياسية والدستورية وغيرها. وهو الأمر الذي يمثل توتر العلاقة بين هذا الجيل من كتاب الرواية والسلطة. وقد اتخذ هذا التوتر أشكال الرفض والإدانة للسلطة، وجوداً وممارسات من خلال تمرية مظاهر تهاافتها، لأنها تمثل في نظر أغلبهم العائق الكبير أمام المشروع الاجتماعي الذي كانوا يتظلمون إليه بعد أن تحقق مشروع التحرر الوطني<sup>(69)</sup>. ويذهب الكثير منهم إلى اعتبار السلطة امتداد للمستمير الأجنبي في قهره وقمعه. ومن ثم اعتبار الاستقلال استعماراً جديداً، بسبب انفراد السلطة بالحكم وجنيتها لثمار الاستقلال وإخلافها كل الوعود التي قطعتها على نفسها لشعوبها، وهو ما يبعث على الاعتقاد أن ثورات التحرير التي كانت تخوضها هذه القهادات ضد الاستعمار، لم تكن في الحقيقة من أجل تحرير شعوبها المضطهدة، وإنما من أجل الحكم وما يوفره من جاه ومال وشهرة، وذلك ما يمثل تأجيل المجتمع الديمقراطي إلى أجل غير محدد، وتعمتها مصادرة الرأي المعارض. وهو القمع الذي يتخذ أشكالاً متعددة، وأبعداً متنوعة في نصوص الرواية المغاربية، إذ يمثل واقعاً رهيباً يدمر الفعل وإرادة الفعل معاً، ويجرد الكيان من كل معنى. غير أن المواقف المعبر عنها إزاء تهاافت الواقع السياسي في بلدان المغرب العربي، على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين بالأساس، لا تتجاوز في أغلبها حدود الاحتجاج على السلطة، في خطاب تطبيعه الذاتية والانفعال، ويفتقد تصور البديل الممكن والكفيل بتغيير أوضاع الشعوب المغاربية نحو الأفضل.

وقد مثل الصراع الاجتماعي بين الفئات المكونة للتركيبية الاجتماعية

في بلدان المغرب العربي إشكالية فكرية تمهزت بحضور مكثف ومتواتر في أغلب نصوص الرواية المغاربية، والواقعية منها بالأساس في نعطيتها النقدي والاشتراكي، واللذين قاما برصد مظاهر الصراع الاجتماعي المختلفة وتصوير شتى انعكاساته على واقع الفرد والجماعة.

ولئن تمددت طرائق كتاب الرواية المغاربية في صياغة تجليات هذا الصراع فإن منظوراتهم لراهن هذه الإشكالية ورؤاهم لأفقها المستقبلي تأتلف، أو تكاد - حول رفض الواقع الكائن وما ينهني عليه من علاقات غير متكافئة ولإنسانية بين الفئات الاجتماعية. وهي علاقات ناجمة عن تناقض المصالح بينها، مما يشكل الجانب الدرامي الذي يستمد منه نمط الكتابة الواقعية تمهزه...<sup>(70)</sup>. وينزع كتاب هذا النمط الواقعي إلى إدانة الطبقة البرجوازية التي يرونها السبب في تردي الأوضاع الاجتماعية للفئات الشعبية، دون أن يقدموا تصورهم للبديل والبدائل الكفيلة بتجاوز مظاهر التآزم الناجمة عن مثل هذا الصراع الاجتماعي الذي عرصفه كتاب هذه الرواية الواقعية من منظور رؤية ثنائية طرفيها الفقر والغنى، يقع في ضوئها رصد مظاهر التفاضل الطبقي وانعكاساته في النفوس والسلوك، ومن ثمة في العلاقات الطبقيّة<sup>(71)</sup>. وينضاف إلى ذلك تفسير هؤلاء الكتاب للتفاوت الاجتماعي بـ «سياسة تركيز وسائل الإنتاج في أيدي أقلية من الناس...»<sup>(72)</sup>. وهكذا فإن علاقة الطبقة البرجوازية بالسلطة لم تعد قائمة على المساندة المادية فحسب، بل تحولت إلى تواطؤ ضد الفئات المستضعفة والمقهورة. غير أن الموقف الروائي ينتهي إلى التبرير والانتهزام أمام الصراع الاجتماعي القائم. فإذا كان الواقع غير قابل للتحويل القريب، فإن الأبطال يحتفظون مع ذلك بمداتهم للقيم السلبية فيه<sup>(73)</sup>. ولذلك نرى أن الصراع الاجتماعي الذي يتم رصده في هذه الروايات لا يؤدي في مدها البعيد إلى العودة إلى نقطة البدء، ولكنه يبقى مفتوحاً ضمناً على ما يمكن أن يأتي به المستقبل.

وتمثل إشكالية الأرض وحيازتها من قبل فئات إقطاعية وأخرى وصولية وانتهازية زمن الاستقلال، إحدى القضايا الأساسية للرواية المغاربية،

حيث شغلت عدداً مهماً من كتابها زوايا النظر إليها ورصد أبرز انمكاساتها هي ضوء الصراع الاجتماعي القائم، في مجتمعات مغاربية يحتد فيها التفاوت الطبقي، ولا يزال يهيمن عليها طابع النشاط الفلاحي، مما يجعل أسطورة الأرض تكتسب أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع.

ولئن عمدت نصوص الرواية الوطنية التي عالجتها هذه القضية إلى تناولها من زاوية الصراع مع المستعمر في سياق رصدتها للعلاقة بين الفلاح المغاربي والمعمّر الأجنبي دون أن تحدد موقفها واضحاً من أحق هذا الصراع، فإن الروايات الواقعية ذات الطابع الانتقادي أو المنهبي الاشتراكي، التي عالجتها هذه القضية، قد ربطتها بجنورها التاريخية ورصدتها في ضوء التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تشهدها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات بالأساس، وفي ضوء العلاقات الجديدة التي أقامتها مع الغرب الأوروبي<sup>(74)</sup>.

فقد ركزت روايات هذا القمط من الكتابة الواقعية على إشكالية حيازة الأرض بالطرق غير الشرعية من قبل الإقطاعيين الكبار الذين نواطقوا مع الاستعمار، أو من قبل التجار الكبار الذين لم تكن لديهم علاقة قوية بالأرض أو من قبل أفراد من السلطة الحاكمة استخدموا نفوذهم للاستحواذ على إقطاعات كبيرة، مما يدل على أن قضية الأرض لم تجد حلها العادل بحصول بلدان المغرب العربي على الاستقلال، «فحيازة بعض الأفراد للأراضي الخصبة وإبعاد الفلاح التقليدي - مالك الأرض الحقيقي - خلق هذا كله وضعاً مشابهاً للعلاقات القديمة بين المغربي مالك الأرض والمستعمر»<sup>(75)</sup>.

وقد عمد كتاب الرواية الواقعية إلى تعرية هذا الوضع الجديد الذي برز في مرحلة الاستقلال بأشكال مختلفة، من ذلك تناول الأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة قضية الأر بالتوازي مع قضية المرأة، مما جعل تحرير الأرض ينهض معادلاً لتحرير المرأة، مبيناً أن الاستقلال لا يكفل وحده تحرير الأرض، لأن بقاء الإقطاع يعني استمرار شكل من أشكال الاستغلال

والمسيطر، واعتبار أن «ادعاء تحرير المرأة مع بقاء علاقة الإقطاع لا يمكن أن يثمر حرية لا للمرأة ولا للرجل»<sup>(76)</sup>، مما يفيد أن قضية الأرض لا يمكن أن تجد حلها في نظر عبد الحميد بن هدوقة إلا في إطار تصور يؤري يمثله النموذج الاشتراكي. وهو ذات التوجه الذي يؤكد الأديب الطاهر وطار في روايته: «الزلال» (1974)، و«العشق والموت في زمن الحراشي» (1980)، حيث طرح إشكالية الأرض في ضوء منظوراته الإيديولوجية ذات التوجه الاشتراكي، والتي تجسدت في إيمانه بكل المنجزات الديمقراطية التي تحققت في جزائر السبعينات، ومنها الثورة الزراعية بالأساس، وبذلك فقد عالج قضية الأرض من زاوية الصراع الاجتماعي بين طبقة الإقطاع التي تعادي الاشتراكية والقوى التقدمية التي تمثل الطليعة الثورية لجزائر اشتراكية متحررة من كل تبعية رأسمالية.

وصفوة القول، «إن قضية الأرض إن وجدت حلها في رواية الواقعية الاشتراكية في إطار ثوري مثلثة الثورة الزراعية في الجزائر، فإنها بقيت تبعث عن حلها المائل دون أن تدركه في نصوص رواية الواقعية النقدية والتي عالجتها في ضوء الصراع الاجتماعي الذي يبقى فيه ميزان القوى غير متكافئ بين الفئات المتناحرة، لأن الفوارق مالتت تنمى بين الطبقة البورجوازية وسائر الفئات الاجتماعية الأخرى، المستقلة والمهمشة»<sup>(77)</sup>.

وأخيراً سجلت قضية المرأة حضوراً بارزاً ضمن أسئلة المتن الروائي المغاربي، مما يدل على المنزلة المهمة التي تحظى بها ضمن شواغل كتاب هذه الرواية، والتي يعبر عنها الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة في قوله: وأنا واع أن الطاقات الموجودة لدى المرأة العربية سوف تنفجر يوماً، وإذا ما تفجرت فسوف يريح المجتمع العربي نصفه المفقود، إلى يومنا هذا ولمسوف تكون الثورة النسائية التي سينتفع بها الرجل قبل غيره»<sup>(78)</sup>.

وقد عرضت نصوص الرواية المغاربية المرأة من خلال عدة نماذج تكس حقيقة أوضاعها من حيث الانتماء الطبقي، وطبيعة الدور الاجتماعي



الذي تقوم به هي مجتمعات مغربية لا تزال بنيتها أفرادها الذهنية محافظة وتقليدية في نظرتها للمرأة وتعاملها معها وتصور دورها. فنموذج المرأة التقليدية يعكس تمكن الفكر الخرافي منها بحكم جهلها وأميةها ويتحدد دورها في الإنجاب وخدمة الزوج والأسرة طليعة ومستسلمة. أما نموذج المرأة المثقفة فههيمن على سائر النماذج النسائية التي عرضتها نصوص الرواية المغربية، وإن تفاوتت درجة تعليمها وتعددت تبعاً لذلك الأدوار التي تمارسها، فنجد نماذج الطالبة والمدرسة والصحفية والموظفة والطبيبة، وهي الأدوار التي أصبحت تضطلع لها المرأة زمن الاستقلال بعد أن كانت حكراً على الرجل أو تكاد.

وقد صور العديد من النصوص الروائية الوضع المتأزم الذي تعيشه هذه المرأة المثقفة، في مجتمع ذكوري، وعرض مختلف أشكال الصراع التي تخوضها من أجل إثبات ذاتها **وتأكيد كيانها** وقدرتها على الفعل. والتحرر من كل القيود التي يفرضها عليها المجتمع، تقول دليلة بطلة رواية «هان الصبيح»، لعبد الحميد بن هذوقة، راسمة معالم مأساتها أنثى: «وضمعي كامرأة في مجتمع رجال هو الذي يهزئني... مأساتي أنثى أحيا في مجتمع الرجال: الصديق رجل.. الأب رجل، الأخ رجل، الزوج. حتى بائع الخبز رجل، ليس سوى الرجال.. أنا حقاً أنثى؟ وأتذكر بوجع: أنثى بدون رصيد»<sup>(79)</sup>. وهو ما يفيد أن هذا الصنف من المرأة المثقفة ينطلق في صراعه مع سلطة الرجل والمجتمع، بغية تجاوز قهره واستلابه من مبدأ الإيمان والحرية، سبيل إثبات الكيان وتحقيق وجود أكثر تكامل وهذه الحرية هي التي منحت المرأة القدرة على المجاهرة والرائي المخالف في مجتمع لم يتمود أن يراها جريئة<sup>(80)</sup>. وتبقى رغم أشكال رفضها وتمرداها على كل المواقف التي تحول دون تحررها وتجسيدها الكيان المستقل، كائناتاً ضعيفاً من خلال تحملها تبعات ينتجها حضور الرجل وكذلك عوامل غيابها، فتجد نفسها موضوع خيانة أو اغتصاب، وإهانة أو هجر.

كل ذلك يمسك وضع المرأة المغاربية الإشكالي والمتأزم، مع الإقرار بنوع من التفاوت بين بلدان المغرب العربي؛ وهو وضع لا يمسك حقيقة ما تدعيه المجتمعات المغاربية من تطور في الموقف من المرأة ولأدوارها في الموحلة الراهنة.

وتنضاف إلى مجمل هذه الإشكاليات التي انبثت عليها أسئلة المتن السردى المغاربي، أخرى عبرت عنها رواية التجريب مدارها فعل الكتابة ذاته ومدادها النص الروائي في كليته. وهي أسئلة تسانل فعل الكتابة من جهة، وشروط الرواية وأدواتها من جهة ثانية عبر أشكال من المحاور والمادلة التي ينجزها الكاتب بينه وبين نصه الروائي عبر معاورة شغوصه وقد تحوّل إلى شخصية روائية، ثم بينه وبين قارئه وقد تحوّل هذا الأخير إلى إحدى الشخصيات الروائية، متجاوزاً بذلك سلبية الحضور الوهمي خارج النص في الكتابة الروائية التقليدية، مما يفيد تحولاً نوعياً في الممارسة الروائية، بحكم أن الرواية لم تعد تُكتب وإنما تُكتَب، أي تتجزّ فعل كتابتها بنفسها، مسألة أُنهيها السردية التي تحولت من الاتساق إلى التشظي، وأنصاق خطابها السردى الذي تحول من التوجه إلى التمدد، ولغتها السردية التي تحولت هي الأخرى من الإبلاغ إلى الإبداع.



إن التحولات التي شهدتها السرد الروائي المغاربي على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، في اتجاهاته وأنماطه وأسئلة متنه الحكائي، هي بالأساس نتاج التحولات التي شهدتها مختلف أبنية المجتمعات المغاربية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما يؤكد جدلية العلاقة بين الواقعي في مختلف تشكيلاته والروائي في مختلف أشكاله الجمالية وإشكالياته الفكرية. وهو ما يجعل التماثل وثيقاً بين كتاب الرواية المغاربية وإشكاليات مجتمعاتهم التي يطبعها التأزم في مرحلة تاريخية معاصرة تتضخم فيها التحديات التي تواجه شعوبهم، مهددة الهوية والكيان

والاستقلال، مما يجعل فعل الكتابة لديهم سبيلاً إلى إثبات الهوية الفردية والجماعية، وعلماً من عوامل تأصيل الكهان وشكلاً من أشكال المحافظة على الاستقلال والتعبير عن موقف الرفض لكل أنواع التبعية الفرعية. إنه فعل وجود يمارس على رمال متحركة هي واقع مأزوم، وفي ذلك تكمن بلاغة أحداثه.

ARCHIVE

## الهوامش

(1) يمكن أن نمثل للمجلات المغاربية التي أسهمت في ترجمة الأدب القصصي والروائي الغربي إلى اللغة العربية، بمجلة «العالم الأدبي» (التونسية) التي أسسها الأديب الصحفي زين العابدين السنوسي (1898-1965)، التي قامت بنقل الكثير من نصوص الأدب الغربي في أكثر من لغة ونشرتها في شكل مسلسلات.

(2) تمكن الإشارة على سهيل الذكر لا الحصر إلى جهود كل من عبدالفتاح كليطو وسعيد يقطين ورشيد بنحنو ومحمد مفتاح وحسن بحراوي وسعيد علوش وغيرهم في المغرب الأقصى، وأيضاً إلى جهود توفيق بكار في تونس.

(3) تشكو أغلب محاولات رواد الرواية المغاربية من عدة مظاهر قصور فني تمكس انتقادهم الوعي التقدي بشروط كتابة هذا الجنس الأدبي، ونمثل لها بنصوص: محمد المروسي العلوي: «ومن الضحايا» 1956، في تونس، وعبدالمجيد الشافعي: الطالب المنكوب، 1951، ونور الدين بوحفزة: الحريق، 1957، في الجزائر وأمنة اللوة: الملكة خنثة، 1954، وأحمد عبدالباقى: رواد المجهول، 1956، وسلاسل الذهب، 1957 في المغرب الأقصى، ومحمد فريد ميالة: امتراقات إنسان، 1961، في ليبيا.

(4) نلمس أصداً تأثر النماذج البدئية المغاربية بكتابات جرجي زيدان التاريخية، في نصوص: «غادة أصيلاء»، 1950، لمبد الميز بن عبدالله، «سهل الثقلين»، 1950، لتهامي الوزاني، والملكة خنثة، 1954 وأمنة اللوة، ووزير غرناطة، 1960 لمبد الهادي بوطالب، في المغرب الأقصى، وبرف الليل، 1961، لليشير خريف في تونس ونلاحظ تأثير نمط السيرة الذاتية الذي ظهر في المشرق العربي مع نصوص «الأيام»، (1929)، لطف حسين، وإبراهيم الكاتب (1931)، وإبراهيم الثاني (1932)، لإبراهيم عبدالقادر المازني، وغيرهما من الكتاب المشاركة، في عدد من النماذج الأولى للكتابة الروائية المغاربية، منها: «الزاوية» (1942)، لتهامي الوزاني، وهي الطفولة، (الجزء الأول)، (1957)، لمبدالمجيد بن جتون، في المغرب الأقصى، والطالب المنكوب، (1951) لمبدالمجيد الشافعي في الجزائر.

أما تأثر رواد الرواية المغاربية بأعلام الرواية الواقعية، كتجيب محفوظ ويحيى حقي وتوفيق الحكيم، فيتجلى على سبيل المثال في نصوص: «الدفلة في عراجينها»، (1969)، ودحب مرداني، (1980) لليشير خريف في تونس، و«الطيبون»، (1971)، لمبارك ربيع في المغرب، و«روح الجنوب»، (1971) لمبدالحمد بن هوفة في الجزائر، و«اسكمبيل بستة»، (1973)، لمحمد صالح القمودي في ليبيا وغيرهم.

(5) انظر على سبيل المثال:

- محمد عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية ضمن كتاب: الرواية العربية واقع وأفاق. دار ابن رشد، بيروت، 1981.

- محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 153.

(6) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس 1999، ص 24، وما بعدها.

(7) المرجع نفسه، ص 16-17.

(8) ينهب عدد من النقاد التونسيين إلى اعتبار نص «الدفلة» في عراجينها، 1969، للأديب البشير خريف، الرواية الفنية الأولى في تونس، وإن كان البعض الآخر يرى في روايتي «حدث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان»، رمز البداية الأولى للرواية التونسية، وتوجد رؤية أخرى نقدية تحدد أزمنة أخرى لنشأة هذا الجنس الأدبي في تونس.

أما في المغرب الأقصى فتتعدد أيضاً منظورات تحديد زمن نشأة الرواية المغربية، ومن ثم تعتمد النصوص الممتدة لكل بداية، انظر:

- إبراهيم التافوري، المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985، ص 22 وما بعدها.

- محمد عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، مجلة الآداب، 1978.

- أحمد الهاجري: تكوّن الخطاب الروائي: الرواية المغربية نموذجاً، مجلة «أفاق» (المغربية)، العدد 3-4 - جابر - 1984 ص 13-14.

(9) نمد رواية: «ريح الجنوب» (1871)، لمحمد الحميد بن هدوقة، البداية الخفية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، أما في ليبيا، فتعتبر رواية «أقوى من الحرب» (1972)، لمحمد علي عمر أول نص روائي ليبي.

(10) تتميز الرواية الموريتانية بقلة نصوصها مقارنة بالإنتاج الروائي لساكن البلدان المغاربية، ويعد نص: «الأسماء المتغيرة» (1981)، لأحمد ولد عبد القادر باكورة هذا الجنس الأدبي في موريتانيا.

(11) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 49.

(12) محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتحول الاجتماعي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط 1، 1991، ص 69.

13) يثبت رسدنا للمدونة الروائية المغربية أن أغلب كتابها قد مارسوا الكتابة القصصية أساساً والشعرية قبل أن يتحولوا إلى تجريب الرواية، وتمثل لهم بمر بن سالم ومحمد الهادي بن صالح وهجر الحوار وصلاح بوحيان في تونس، وبالطاهر وطّار وعبد الحميد بن هندوقة وواسيني الأعرج في الجزائر ومحمد عز الدين التازي وأحمد المديني في المغرب، وأحمد ولد عبد القادر في موريتانيا.

14) يتوزع الإنتاج الروائي بين الأقطار المغربية، كالآتي:

- تونس: 232 رواية.

- الجزائر: 225 رواية.

- ليبيا: 105 رواية.

- المغرب: 248 رواية.

- موريتانيا: 6 روايات.

15) يمكن أن نمثل ليمض رموز الكتابة التقليدية الروائية، والذين حرصوا على تطوير أدوات كتاباتهم والممل على تجديد رؤاهم الفنية، بمحمد الهادي بن صالح، ومحمد صالح الجابري، وعبد القادر بلعاج نصر وعمر بن سالم في تونس، وعبد الحميد بن هندوقة والطاهر وطّار في الجزائر ومبارك ربيع وعبد الكريم غلاب في المغرب الأقصى، والصادق الينهوم في ليبيا.

16) اعتمدنا في تسمية «الرواية الوطنية»، على المضمون باعتباره انبثاها على استعادة التاريخ الوطني لشعوب المغرب العربي.

17) اعتبارنا لرواية السيرة الذاتية نمطاً تقليدياً يحكم ممارسته من قبل عدد مهم من اعلام الرواية المغربية في النصف الأول من القرن العشرين، مثل طه حسين في «الأيام» وإبراهيم عبد القادر المازني في «إبراهيم الكاتب» ثم إبراهيم الثاني، وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» وغيرهم.

18) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص.

19) نشر محمد المروسي المطوي ثلاث روايات تدور حول الحركة الوطنية التونسية، وهي: ومن الضحايا، (1956)، حلمية (1966)، وه الثوب المر (1967)، أما محمد المختار جنات، فقد نشر بدوره ثلاث روايات، هي: أرجوان (1970)، «مخبط الشك»، (1972)، ومواقف الزمن (1974).

20) أصدر عبد الحميد بن هندوقة عدداً من الروايات المستلهمة من تاريخ الثورة الجزائرية، منها: ريع الجنوب (1974)، نهاية الأمس (1975)، بان الصبح (1980).

أما الطاهر وطار فتشعر هو الآخر عدداً من الروايات التي انتقلت من ثورة التحرير الجزائرية مدار أسئلة متونها الحكيمة، ومنها «الآن» (1972)، «الزلال» (1974)، «عرس بقل» (1978)، «العشق والموت في الزمن الحراشي» (1980)، وغيرها.

(21) نشر مبارك ربيع رواية «الطليون» (1971)، أما عبد الكريم غلاب فقد نشر عدداً من الروايات المستلهمة من تاريخ الحركة الوطنية المغربية، منها «وطننا الماضي» (1966)، «سجة الأبواب» (1965).

(22) أسنر محمد علي عمر في ليبيا عدة روايات مستلهمة من نضال الشعب الليبي ضد المستعمر الإيطالي، ونمثل لها بـ «أقوى من الحرب» (1962)، و«حصار الكون» (1962)، بينما نشر محمد صالح العمودي في الموضوع ذاته، عدداً من الروايات، منها: «انتقام المسجين» (1970).

(23) تتراكم النصوص الروائية الجزائرية التي تتخذ من تاريخ حرب التحرير موضوعاً على مدى الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، ونمثل لذلك بتصميم: عزوز الكيران (1989)، «لرزاق بقلناش، وه الانمجار» (1984)، و«موم الزمن الفلاني» (1985) و«الأنهار» (1886)، و«زمن المشق والأخطار» (1988)، وخيرة والجيل (1988)، لمحمد مفلح، وغيرها من الروايات.

(24) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 83.

(25) عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، الرياض، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، 1971، ص 122.

(26) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي... ص 208-209.

(27) المرجع نفسه، ص 293.

(28) د. محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، 199، ص 127.

(29) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 294.

(30) د. محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 127.

(31) هاطمة الزمراء أوزوويل: مفاهيم نقد الرواية - المغرب، نشر الفنك الدار البيضاء، ولافوسيك الجزائر، 1989، ص 117.

(32) محمد برادة: العبارة واضحة جديدة في رواية الهتهم، مجلة «فصول»، العدد 2 يناير - فبراير - مارس 1985 ص 177.

- (33) بوريمس سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، ترجمة محمد عيتاني وأكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت، 1984، ص 108، 109.
- (34) المرجع نفسه، ص 166.
- (35) أرنست فيشر الواقعية والسفن، ترجمة أسعد حلهم، دار القلم، بيروت، 1973، ص 173.
- (36) لمحمداني حميد: في التطوير والممارسة، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ص 64.
- (37) مجموعة من المؤلفين السوفييت: الواقعية الاشتراكية في الأدب والسفن، ص 51.
- (38) أوفيساتيكوف، ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظرية الجمالية، تمريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 372.
- (39) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 357.
- (40) المرجع نفسه، ص 357.
- (41) مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، ص 199.
- (42) د. محمد طرشون: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 148.
- (43) هناء عبدالفتاح: أصول التعريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، المرجع: مجلة «فصول»، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع 1995، ص 374، والقولة لمز الدين المنني.
- (44) المرجع نفسه، ص 6.
- (45) المرجع نفسه، ص 345.
- (46) ناتالي ساروت: الكتابة الروائية، بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنعبو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 25.
- (47) المرجع نفسه، آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ص 33.
- (48) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 362-363.
- (49) ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ص 27.
- (50) المرجع نفسه: آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ص 32.
- (51) المرجع نفسه، ص 34.
- (52) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 428.



- (53) المرجع نفسه، ص 428-429.
- (54) المرجع نفسه، ص 430.
- (55) سميد يقطع: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 123.
- (56) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 505.
- (57) المرجع نفسه: ص 506.
- (58) المرجع نفسه: ص 507.
- (59) كونراد فلاكرفيسكي: القصص العلمي نموذج من واقع يعيش في الحياة، ترجمة د. سليم الأسبوطي، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة، كانون الأول، 1977، ص 118.
- (60) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 508.
- (61) محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 12.
- (62) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 624.
- (63) المرجع نفسه، ص 625.
- (64) المرجع نفسه: ص 625.
- (65) المرجع نفسه، ص 627.
- (66) عبد الميز عزمول: حوار مع الطاهر وطار.. مدار الزمن القادم، مجلة: «الحياة الثقافية»، (تونس)، العدد 32، السنة 1984، ص 277.
- (67) الحبيب السائح: زمن التمرد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1981، ص 27.
- (68) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 629.
- (69) المرجع نفسه: ص 657.
- (70) المرجع نفسه: ص 658.
- (71) Jamel Salmi: La politique de développement au le développment de l'inégalité, in Bulletin économique et social du Maroc, ne, 136-137, p 47, (S-D).
- (72) لمحمداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص 35.

- (73) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 651.
- (74) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 39.
- (75) عبد الحميد بن هندوقة وأبو المعالي أبو النجما: وجهاً لوجه، مجلة العربي، الكويت، فيفري 1987، ص 132-133.
- (76) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 657.
- (77) حياء خضير: حوار مع الروائي الجزائري رشيد بوجندرة، مجلة «الأقلام»، السنة 16، المجلد 1، تشرين الثاني، 1980، ص 100.
- (78) عبد الحميد بن هندوقة: بان الصبح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص 81.
- (79) د. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، تونس، مؤسسة سميدان، 1996، ص 145.



الرؤية الفنية

لدى عبد المحسن القحطاني

فكري عبد المطلب

«حين ننظر إلى مدينة الفن من بعد، تبدو كأنها  
محاطة بالحصون، غير أن ما نراه هو أبواب لا  
أسوار».

«الكسندر إليوت،

## نظر أول: في التنوع المتفرد:

لعل فيهما خطه ذلك الناقد والأديب الإنكليزي الشهير (الكسندر  
إليوت)، من كلمات سالفة ما يقني كاتب هذه السطور عن اللجوء إلى لجاج  
الأحاديث الميثوقة، هنا وهناك، حول التمهيدات والطلاسم التي يتسم بها هذا  
الإنجاز الإنساني المبتكر، والمسمى - حديثاً - بـ «الفن»!

وربما، يمزى شيوخ هذا النوع من الأحاديث الهائسة إلى أن معظم  
الناس يجولون في «مدينة الفن» جولة خاطفة، بينما من يؤثر التمعن والتمق  
والتمتع بالمدينة، كاملة، ستقوده قداماً - حتماً - إلى غرفة منها، والبقاء فيها  
ردحاً من الزمن، وعندها سيقف المرء عند النافذة العليا روحاً حرة، وحيدة،  
يتأمل المصور، كلها، وأروع ما صنعت البشرية فيها<sup>(1)</sup>.

ولا ريب أن أولئك المؤثرين ليسوا سوى أصحاب الذائقة الرضيعة، في  
مختلف ضروب الإبداع الإنساني، أكانوا من البعثة، عالي الهمة والنظر  
السعيد، أو كانوا من ذوي التنوع الفطري<sup>(2)</sup>، الذين فطرهم (الله) على  
جماله، فأدركوا ما أنعم (الله) عليهم من فضله، وحفظوا له نعمته في  
نفوسهم، التي استوت على هذا النحو، من دون تمكبر، أو تشوش، فازدهرت  
ذائقتهم، في كل ملأ، بالتمرن الموجب، والتأمل الرشيد.

بيد أن فعل التنوع المتصل بـ «الشعر» عامة، وبـ «الشعر العربي»  
خاصة، يظلّ فعلاً متفرداً، دون غيره من مناحي التنوع الإبداعي الأخرى،

يوصف أن «الشعر» يحوي بين دفتيه «المجرد والمحسوس»، «البصري والمسمعي»، بقوة لا تتواهر درجته في أي من ضروب الإبداع والبيان الإنساني، المعروفة حتى يوم النامس هذا.

فمير «الشعر» تشهد تجريداً يتجلى في ممارسات تشكالية للغة، وعلى اللغة، وأنغام موسيقية تترنم في دراما إيقاعاته، ثم محسوساً بمستوي في قصص، يتراقص في مسارات أحداثه، ناهيك عن تفلسفاته وتاريخياته واجتماعياته.

فهو - إذأ - كلي، شامل، مما يلزم لعملية تذوقه - بالمعنى العلمي لمصطلح «عملية» - أن يبلغ المرء مستويات خاصة من التفاعل والاتصال الحميم بكلا الأمرين معاً، المعنوي والمادي، الباطن والشاهر، دون توغل في هذا التفاعل مع أحدهما على حساب الآخر.

ولكن، حين تمل تلك الذائقة في إطار من علمية البحث المُقعد، بإجراءاته الراسخة، حيناً، والمتعسفة، أحياناً، سنصبح أمام طائفة من التفريعات والاستدراكات، المتولدة من صيرورة هذه «العملية»، مما قد يُثقل إلهام المتتبع لمسارها، بأعبائها.

### نظر ثان: بين قوامين موسيقا الشعر ورؤية الرؤى:

واستناداً إلى ما سبق، فإننا نهيل القارئ - مباشرة - إلى نتائج البحثين اللذين تواهر على إنجازهما الباحث والأكاديمي العربي (عبدالمحسن هراج القحطاني) - مع حفظ الألقاب العلمية - وضمهما كتابه، الذي جاء تحت عنوان: «بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر/ نماذج من الشعر القديم»، والصادر عن سلسلة «النادي الأدبي الثقافي» بمدينة (جدة)، في طبعته الأولى سنة 1417هـ - 1996م.

إذ يُعد الكتاب نوعاً من التوثيق لتجربة التمتع الحر والمُبصر - التي مر

بها الباحث - مع نماذج مُعجبة من الشعر العربي النادر، تنفذ إلى طبيعة أوزانها الموسيقية انكاء على هولي «النطق» و«الرسم».

وذلك بعد أن عُوِّلت تلك النصوص - طويلاً - بوصفها نصوص تثير التنازع حول كيفية تأطير، أوزانها، هي أكثر الحالات حُسناً، أو بوصفها نصوص تتسم بالاضطراب، هي أبعد تلك الحالات سوءاً، وذلك بين مختلف فرق النقد القديم والحديث، وتياراته المتضاربة، في هذا الشأن.

وقد تولدت تلك الظاهرة - على ما يبدو - من ذلك النظر الميكانيكي والضيق إلى أعمال تقع - بالأساس - في قلب العملية الإبداعية الشاملة - كما سبق أن أوضحنا أعلاه - فحوكمت تلك النصوص المبدعة طبقاً للبند الحرفية الوارد ذكرها في قوانين «المروض» المستحدثة، بعد انقضاء عصر الاحتجاج اللغوي، مع نهاية القرن الثاني الهجري.

وهي مواجهة ذلك، جاءت معارضة الباحث صامدة، جلية، مستندة - في ذلك - إلى بدهة الأمور المغيبة دهرأً، والمتصلة بالتساؤل الضروري حول مدى مشروعية هذه القوانين، كي تحاكم تلك النصوص، بموجبها، وهي التي تمتعت - خلال عصر الاحتجاج اللغوي - بمسند تاريخي يُعْتَج به، بوصفها من أقوال العرب<sup>(3)</sup>، بينما جاءت قوانين (المروض) مُصاغة - بعزم - في عصر تال. وهو ما دعا الباحث إلى المطالبة بـ «حُكم آخر»، ليس للنظر في ما تكلمه هذه القوانين من ظنون واتهامات في سلامة الأصول الفنية لهذه النصوص، وإنما بإحلال «حكم علوي» يدلي بكلمته الحاسمة، بين هذا النوع من القوانين العابسة، وذلك الضرب من الأشعار المتفجرة!

وهذا الحكم - بالطبع - ليس سوى «الحس والذوق الفني»، وذلك لأن (الفن)، الذي يبدو علماً منفصلاً، له حكومته وشرائعه وأسراره الخاصة به، حتى ليخيل إلينا أنه ظلام، يصعب النفاذ فيه<sup>(4)</sup>.

غير أن السر الحقيقي هو أن لا أسرار في (الفن)، أو قل إن ما هنالك

إن هو إلا أسرار، أسرار الحياة نفسها، أسرارها المركزية، السرمدية، وبذلك تصير «الحياة» «قرينة الفن»<sup>(5)</sup>، لا أكثر.

وبغية النفاذ إلى هذا السر، «سر الفن» و«سر الحياة»، هي تلك «النصوص المُدانة» كان ولوج (عبدالمحسن) إليها من باب النظر إلى كل نص منها على حدة، بوصفه نصاً قائماً بذاته، أو وجوداً فرض نفسه على المتلقي<sup>(6)</sup>، وهو ما يعني إخضاعها لقوانينها الداخلية، أي لآليات بنيتها الفنية والجمالية.

وذلك مقابل لجوء المشتغلين بعلوم (النحو) - كمادة أهل النظر التقني - إلى الأخذ بفعل «التأويل»، حيناً، ولسان قوم، دون آخرين، حيناً آخر، لتلك النصوص، بعد أن خذلتهم «قوانين المروض»، هي إيجاد مخرج معياري لها<sup>(7)</sup>.

وعلى هذا، ما كان من الباحث - ذي الحس المتذوق - غير سلوك الطريق القويم في «مدينة الفن»، فيعلن (عبدالمحسن) أن تلك النصوص بأمر الحاجة إلى وقفات متأنية، قبل أن تكون السلطة الحقيقية لـ «القوانين المروضية»، التي أوجدها «الاستقراء والاستنتاج»، وذلك لكون النظر الفني هو الذي يثير التساؤلات المضيئة حول أي قضية لا تستطيع التقنيات الصرفية والبلاغية والمروضية استيعابها.

وبذلك، تظل تلك التقنيات فضاءً محدوداً يستعصي على المرء أن يرتاد، من خلاله «حقائق الفن وجمالياته السحيقة الأفاق»<sup>(8)</sup>.

وكي يدفع (عبدالمحسن) عن قاضيه شبهة الجنوح في أحكامه - فيما يتصل بصحيح الحركة الموسيقية لـ «الأشعار المُدانة» - يشير إلى أن «عصر الاحتجاج اللغوي» لم يشهد احتجاجاً على «أوزان الشعر»، على غرار ما شهدته شؤون اللغة «نحواً وصرفاً»، بدليل أن الثائم على وضع «قوانين المروض»، وهو العلامة (الخليل بن أحمد الفراهيدي) = (100-170هـ) قد وضع، كذلك «بحوراً مهمة».

وهذا الأمر - برأي (عبدالمحسن) - يأتي برهاناً لصالح النصوص المدانة لا عليها، ومع هذا حاد المشتغلون بـ «علم العروض» عن نهج رائدهم الأكبر، (الخليل)، في هذا الصدد، فانزلقوا إلى «المعيارية»، فأصبح لها نماذج تحتذى، حتى باتت، من تكرار عودة الشعراء والنقاد والدارسين، ومن إليهم، إليها بمثابة المرجعية، التي يقاس عليها «أصول الحركة الموسيقية» لـ «الشعر العربي»، فيما بعد، وهو المازق الذي اتسع فيه الخرق على الرائق بوجود نفر من «النظاميين المروضيين»، يقولون (الشعر)، كي يحققوا «القاعدة»، التي نجت عن «حركة الدوائر المروضية»<sup>(9)</sup>، حتى باتت هذه «القاعدة» - إن صح تسميتها بـ «قاعدة» - سيفاً مشهوراً في وجه كل معاملة جديدة، تطول الأبنية الفنية والجمالية لـ «الشعر العربي»، طوال تاريخه اللاحق، (لتصبح) - وبالمفارقة - القصائد المتهمة بالاضطراب - قديماً وحديثاً - هي البداية الفعلية لـ (الشعر الحر)، بل جنراً له<sup>(10)</sup>، والذي عُد في نظر التابعين وتابعي التابعين - كما هو معلوم - عملاً مجزماً، وعدواناً سافراً على أصول «الشعر العربي»<sup>(11)</sup>.

يهدد أن المناوأة المُعلنة ضد تلك القصائد لم تُحل دون أن يمضي (عبدالمحسن) في تجربته الفنية معها، أو كما يقول الشاعر الأمريكي (روبرت فرست): «إن كنت تبحث عن شيء تبدي فيه بمسألة فتأمل الفنون الجميلة»، وهي قلبها فن (الشعر)، بطبيعة الحال.

فإذا كان كل شيء يتحول خيلاً، ومن ثم هنأ، فإن خير السبيل إلى فهم (الفن) هو المشاركة خيالياً في مصادره، ذلك أن الرؤية التي تتولد عن أعمال الفنانين والشعراء كروية الرؤى<sup>(12)</sup>.

وها هنا، اصطنع (عبدالمحسن) نهجاً رؤوياً، - إذا جاز التعبير - فوسع القاسم المشترك بين تلك النصوص، ليدخل فيه مسمى جديد، حيناً، أو يزيد أشكالاً موسيقية لـ «الأعاريض والأضرب في البحر، حيناً آخر»<sup>(13)</sup>.



## نظر ثالث: في الانتباس الموسيقي بين السماعي والبصري:

يقوم منهج (عبدالمحسن) على دعامتين رئيسيتين - أو شرطين، كما سماهما - الأول: ألا يصاب (الشعر) - الذي قام على درسه - بخلل إيقاعي، والثانية: ألا تكون التسمية المروضية هي «الفصل» في قبول القصيدة وزناً - أو رفضها، وإنما لتخرج من مسمى لتدخل مسمى آخر، بحيث لا يؤثر هذا النظر على تناعم العملية الإيقاعية<sup>(14)</sup>.

ذلك أن المنحى الذي اتخذته (عبدالمحسن) لهذا النهج يطلي من شأن «التقطيع الصوتي» لهذه القصائد، بعد أن أغفل المختصون في «علم العروض» أهميته الأصلية، ووقفوا - فقط - عند «التقطيع الكتابي»، الخاص بها، فتوهم هؤلاء أن تلك القصائد قد تمرتد على الوزن - المروضي اللاحق - فأخفقت فيه (1)، وذلك على الرغم من أن «قوانين العروض» - كما سبق توضيحه - قد اشتملت على الأوزان الشائعة، في زمن وضعه.

كما أن هذه القوانين تظل أقل هيبة مقارنة بالقوانين التي يُحكم إليها بالنسبة لحركات الإعراب الشائعة، بل إن هيبة هذا القانون، نفسه، لا تزال عرضة للتشكك، حيث لا يحكم إلى هذا القانون عند تناول بعض لهجات القبائل العربية، التي لم تُخلد شواهدنا، والتي إذا احتكم إليها - أي إلى تلك اللهجات - لأفضت إلى خلطة في تقدير الأشياء (...)<sup>(15)</sup>.

بيد أن دواضع النهج، الذي احتذاه (عبدالمحسن) لا تحمله على الشطط، بحيث يجعل من أوزان تلك القصائد «قاعدة شائعة»، بل يحيلها إلى «ظاهرة محتملة الوقوع»، ولاسيما في مجال «موسيقى الشعر»، بحيث تكون قابلة للاحتذاء، إذا كانت «نصاً موسيقياً بالمراوحة، أو المزوجة، أو ما يجعل الأذن العربية لا تنفر منه ولا تحس بخلل فيه»<sup>(16)</sup>.

وعلى هذا النحو جاءت دراسة (عبدالمحسن) لتلك القصائد، بحثاً عن نقاط الالتقاء بين البحور، وما تتطلبه الفوارق المحدودة، من حيث ما يفرضه

التقطيع الكتابي - أحياناً - وما يقبله الشكل الصوتي حيناً آخر، وذلك استناداً إلى احتمال أن تأتي القصيدة ضمن «منطقة برزخية» - إن صحت هذه التسمية - فلا تتصف بجميع أحكام بحر واحد، بل قد تتخذ لنفسها «تشكلاً إيقاعياً»، ممزوجة من بحرین، أو من إيقاعین، في حالتین مختلفتین، وهي بحر واحد<sup>(17)</sup>.

ويأتي هذا النهج مخالفاً - بالطبع - للنهج الذي درج عليه دارسو «المروض»، من حيث الاتكاء على قواعد بحوره، وفصل تلك الحالات عن بعضها البعض، بحيث لا تلتقي في طريق واحد (...)، فجاءت موسيقياً بعض من تلك القصائد - وفقاً لهذا النهج - مضطربة - بالقطع (1) - بينما جاءت متوازنة، ومنسجمة، ضمن النهج الذي اختطه (عبدالمحسن).

رؤية (عبدالمحسن) تلك لا تشمل - فقط - على الإمام المدهش بأوزان تلك القصائد، بل بدرسها في إطارها الأوسع، بوصفها «ظاهرة إيقاعية خاصة»، كما سيوضح لاحقاً.

### نظر رابع: حول خصوصية الإيقاع النادر وعمومية الإيقاع الشاذ:

من الملاحظ أن من تصدى - درساً - لبعض من تلك القصائد - في السابق - نظر إليها، إما بوصفها نموذجاً من الظواهر الشاذة في تاريخ الأدب، تعبيراً عن الخصائص الفنية لعصر من عصور العرب والمسلمين، وإما باعتبارها عملاً خارجاً على «قوانين المروض» اللاحقة، اتكاء على أحكامها المسبقة، وذلك في ضوء قراءة متسرعة لبعض من أجزائها، أو الاكتفاء بالمرور المتعجل لمطلع القليل من تلك القصائد (1)، وهو أمر يناهض أصول العلم - قديمه وحديثه - وخاصة في هذا الميدان المتفرد من فن العرب وديوانهم.

وعلى هذا النحو فإذا اعترض طريق هؤلاء نص اختلف عن أجناسه

جاءت أحكامهم جاهزة، سلفاً، ألا وهي الخروج على «الأوزان الخليلية»، وما إلى ذلك من أحكام متهافنة (1).

ومن أمثلة هذه الأحكام أن يُنسب «البيت» إلى «بحر» من «البحور الخليلية»، دون أن يُنظر إلى النص في مجمله، وما إذا كان ثمة تشابه في «أعاريض» أبيات القصيدة مع نغمات «البحور» الأخرى، كأن تكون القصيدة من «بحر الكامل» وبعض أبياتها على وزن «مستغعلن» 5//5/5/، فيُحكم عليه بوصفه «درجاً»، أو أن تكون أخرى من «مجزوء الواهر»، في حين جاءت تقاعيله في «بيت»، أو أكثر، على وزن «مفاعيلن» 5/5/5//، فيُحكم عليه باعتباره من «الهجج» (18).

وبالطبع، فإن تلك «الأحكام» تأتي في أضيق حدود النظر إلى البنية الداخلية لأبيات القصيدة، بينما تتطلب تلك «النصوص» نظراً أكثر رحابة وإنصافاً لأعلى سقف تصله «النغمة المشتركة» في القصيدة، دون أن يكون ذلك - بالضرورة - برهاناً على «توافق النغمات»، بيمضها البعض.

يهد أن اصطدام أي نص من هذه النصوص بتلك التجزئة - التي ارتأها «المروزيون» فيصلاً هارفاً بين أنواع «موسقة الشعر» - لا يعني أنه قد دار بخلدهم أن تكون هذه التجزئة حكماً في كل النصوص، بحيث يجري رفض النصوص التي تصطبغ مع تلك التقسيمات، والتي استنوها، كي تكون - هي لا غيرها - «مهياراً» لقبول «الشعر العربي» (19).

والحقيقة، فإن النهج الذي رسمه المُقَنّن الأكبر - أي الخليل - لهذه النصوص كان نهجاً جزئياً، غابت عنه «القراءة الكلية»، واكتفى - مثل من حدا حذو - بالنظر في «بيت»، أو «بيتين»، من هذا القصيد، أو ذلك، اعتماداً على معرفته بالأوزان الشائعة، في عصره، وعندما يفاجأ باختلاف «الضرب»، أو «المروض»، من نص إلى آخر كان يسارع بإدراجه قسماً في البحر ذاته (...)، وهو ما يظهره «التوزيع العروضي» لكل «بحر»، حينما يقال، على سبيل المثال: إن لـ «بحر الطويل» «عروضاً واحدة» و«ثلاثة أضرب» (20).

ما يثيره (عبدالمحسن) في هذا المقام ليس - إذأ - محض افتراضات، بل شواهد تسطع على مدى الوهن الضارب في جنور ذلك «المألوف العروضي».

وقد كان يوسع (الخليل) أن يؤطر - بشكل أشمل - لصور البحر، كي تستوعب هذه النصوص والمقطوعات، لاسيما وأنها أعطت «إيقاعاً إنشادياً» أو «لحنياً»، وسلكت مسلكها في «وزن موسيقي»، متناغم، مع ما قبله، ومع ما بعده، بمبدأ عن شروط الوزن الصرهي<sup>(21)</sup>.

ولعل في غياب هذا ما أوقع «المروزيين» في مأزق مزدوج، فيصيبهم حيناً، الارتباك والتهيب أمام نص من تلك النصوص، تعبيراً عن ضعف نظرهم إليه، أو يمارعون بالصاق صفة «الشاذ» به، حين يعجزون عن سبر أغواره الموسيقية، حيناً آخر.

وبين هؤلاء وأولئك حاول فريق من الباحثين والعلماء إدراج تلك النصوص ضمن صور جديدة من صور «المروزي»، فاضافوا إلى «أعاريض» (الخليل) «أعاريض» و«اضرباً» أخرى، بلغت واحد عشر صنفاً، هي مجموع ما أثبتوه، استناداً إلى ما تم حصره من نصوص مفارقة في «الشعر العربي» القديم.

ومع ذلك، تبقى مسألة «الشاذ» من نصوص قضية ملتبسة، لدى «المروزيين»، حتى يوم الناس هذا (...).

فعلى الرغم من غياب تعريف محدد لطبيعة ونوع «الشذوذ»، الذي يتحدثون عنه، فلا يزال «الشذوذ العروضي» متبايناً تماماً في المعنى عن ذلك «الشاذ» المتواتر لدى «النحويين».

إذ يعني «الشاذ العروضي» عدم الاطراد والشيوع، لا المخالفة للقاعدة المتسقة، بدليل أنه - أي هذا «الشاذ» يتسق، إيقاعاً، وإنشاداً، وتقطيعاً<sup>(1)</sup>.

أي أن ندرة هذا «اللون العروضي» هي التي دهشت - فقط - «المروزيين» إلى وصفه بـ «الشاذ».

وتأسيماً على ذلك، يصير مصطلح «الندرة» لا «الشذوذ» هو الوصف الأدق لما جبلت عليه تلك النصوص من «أوزان»، اختصت بها، وحدها، بحيث لا يلتبس على المثقفي معنى «الشذوذ»، في هذا المقام، فهيصير «الشذوذ» لديه مرادفاً لمفهوم «الوزن المضطرب»، وهي - أي تلك النصوص - منها براء، كما سيهتبن لاحقاً.

فهـ «المروضهون» - كما هو معلوم - لم يتمموا مطابقة الأمرين، على هذا النحو الشائع، وخصوصاً بين أتباعهم من الدارسين المحدثين؛ لذا، ظل ذلك المصطلح المتواتر - أي «الشذوذ» - غير واضح المعالم عند «دارسي المروض»، إلى اليوم، حتى اتسع تناوله على مفاهيم أريمة، منها ما يوصف بـ «الشذوذ»، استدراكاً على ما يعتقد أنه فات على (الخليل) منها، وإن كان هذا يعني - في ذات الآن - موافقة (الخليل) على إهماله تلك النصوص لـ «شذوذها» المزعوم (1)، وهو أمر مستبعد، على أية حال، وأخرى تتحدث عن استدراك نماذج من «الإيقاع الشعري»، دون التورط في دمجها - مباشرة - بتهمة «الشذوذ»، وثالثة تصنف نصوصاً أوردها (الخليل)، بـ «الندرة»، ورابعة تغالف (الخليل) - نفسه - في نسبة هذا «البيت»، أو ذلك، إلى «بحر» محدد، بعينه، ذكره الرجل قديماً<sup>(22)</sup>.

خلاصة هذه المفاهيم - إذأ - هي أن ذلك «الضرب من الأوزان النادرة» غير مرفوض إيقاعاً، وإنما لم يطرد عند العرب؛ إذ إن عدم الاطراد لا يعني - كما هو معلوم علمها - اضطراب في الوزن، أو خروجاً على الإيقاع، وإنما قد تثقله أذان أخرى، وقد يُستثقل في حالة وتُرى خفته في أخرى، ولكنه يبقى - في نهاية المطاف - شعراً موزوناً اتخذ لنفسه إيقاعاً خاصاً به، على حد ما يوضح (عبدالمحسن)، في كتابه.

وبالمقابل جاءت النظرات المخالفة لهذا النظر الجديد انطلاقاً، أو انكاء، على «تعميلة محددة كسقف أعلى لهذه النغمة، وعليها يبني محلل القصيدة حكمه بأن الشاعر خرج على تعمية محددة».

بيد أن هذه التضميلة، أو تلك، تملك من الرحابة والحرية، ما تتيح للشاعر أن يجعل النغمة - هي الأخير - تختلف اختلافاً واضحاً، وذلك حينما تأتي بـ «فاعِلن» في بيت، ثم تأتي بـ «فعلُن» في بيت آخر، وهي تضميلة واحدة أجاز «علم العروض» فيها «الخبز»، أي حذف الثاني الساكن.

ومع ذلك، فالنتيجة تنتهي باختلاف النغمة اختلافاً يبنياً، حيث إن «فاعِلن» يمثلها البيت<sup>(23)</sup>، وذلك حسب قول الشاعر:

جاننا عامر سائلاً صالحاً      بعد ما كان من عامر  
أما «فعلُن» 0/0/0 فيمثلها ذلك البيت:

إن الدنيا قد غرتنا      واستهوتنا واستهلتنا<sup>(24)</sup>  
كما يمثل «فعلُن» بيت آخر يقول:

ابكيت على طلل طرباً      فشحالك، وأحزنك الطلل<sup>(25)</sup>  
وهناك كذلك - اجتماع «فعلُن» 0/0/0 مع «فعلُن» 0/// في ذلك البيت الشهير:

باليل، الصبُّ متى غدُّه      أقيام المساعة موعده<sup>(26)</sup>

هذا الضرب من «الفن العظيم» هو الذي يدعو الشاعر - إذا - إلى ممارسة الحرية عن طريق المحاكاة، تلك الحرية الضابطة لنفسها، الحرية الهادفة<sup>(27)</sup>.

ومن خلال هذه المحاكاة، وتلك الحرية، تتبدى تباينات الإيقاع الشعري، فيتحول الإيقاع من «مستعلن» 0//0/0/ إلى «متفعلن»، أو إلى «متفعلن»، أو إلى «متعلن»، أو اجتماعها في «بيت واحد»، وذلك على الرغم من اختلافها إيقاعاً مع «متفاعِلن» 0//0/// و«متفاعِلان» 0//0/0/، حينما تجتمع في «بيت»، استناداً إلى أحقية الشاعر في انتهاج هذه الممارسة، وهو ما يتضح في قولين شعريين، يقول الأول:

ما لك من شيفتك إلا عمله إلا رسمه ولا رسمه<sup>(28)</sup>

ويقول الثاني:

نجني الكواكب من قلائد جهنم ونثال عين الشمس من خلقه<sup>(29)</sup>

ووفقاً لشروحات (عبدالمحسن) - في هذا المقام - فإن تكرار «مستقلن» مع نفسها يتولد عنه بحراً: «الرجز» و«السريع» إذا دخل «التعميلة» الأخيرة حذف.

ذلك أن مجيء القصيدة في وضع، أو حالة، تسمح بإدراجها في «بحور» ثلاثة، هي «الكامل - الرجز - السريع» لا يعني - بنظر (عبدالمحسن) - خللاً أو كسراً في إيقاعها، وإنما يشير إلى أن إيقاعها أتى تعبيراً عن التقاء «البحور الثلاثة»، وهي - بالمطبع - حالة فريدة بين إيقاعات أي من القصائد المعهودة، لما حظت به من مكانة، جعل كل «بحر» يدعي أحقيته لها، وهو ما يفسر أسباب الحيرة والارتباك التي تتأب قارئها، للوهلة الأولى، بينما يسارع «المروضيون» بحمل هذا المستوى من الإيقاع النادر على أوضاع «البحور»، وأقربها نمطاً له<sup>(30)</sup>، دون أدنى روية، من جانبهم، لإدراك خصوصياته، وإعمال النظر فيه.

هذا «الشعر النادر» يرينا - إذاً - مدى ما يستطيع العقل أن يكون حقاً، وحيّاً، ومتزناً، فهو لم يُصنَّ وفق الميزان، بل وفق الفكر الموزون.

ذلك أن الشاعر، كالتشكيلي، يفهر عين الخيال، سهو صوغ قصائد مُبهجة، كالرسوم المسطحة، قد تكون بارعة، سليمة من كل الخطأ، وريعا تشي بموهبة العاطفة، وقد تحظى بأرفع المدح، ولكنها تبقى سطوحاً<sup>(31)</sup>.

وكذلك شأن الناقد الذي ينظر إلى الشعر بدون الخيال، لن يرى إلا سطوحاً، وكلما ازداد تأملاً بها قل فهمه لما هو كامن وراءه<sup>(32)</sup>.

## نظر خامس: في منطلق التشريح العروضي ورعويته:

يتضح مما سبق مدى تهافت المنهج «العروضي» المتواتر في بنيته النظرية، فهو يذهب إلى القول بأن تقارب النغمة والتشابه الإيقاعي بين هذه البحور وتلك ناتج عن اتكائها على دائرة إيقاعية واحدة، وهو ما يخالف الحقيقة، ذلك أن كل بحر من هؤلاء ينتمي إلى دائرة متباينة عن الأخرى، بينما تأتي البحور، التي صنفها «العروضيون» - أنفسهم - في دائرة واحدة، متباعدة في «التوافق الإيقاعي»، أو «التقارب التقطعي»، إلى حد مجيء أحد هذه البحور معاكساً لبحر آخر من هذه اللوائح<sup>(33)</sup> (1)

بينما يتطلب «التقسيم العروضي» السليم ذوقاً أوفر، ونظراً أرحب، للوعي بأن «بحراً» من «دائرة المشتبه» وآخر من «دائرة المؤلف» وثالثاً من دائرة «المجتلب» أقرب إلى بعضها بعضاً في الإيقاع، وهو ما استشره (عبدالمحسن) في مسيرة إنصاته إلى دقائق هذا اللون من الأشعار النادرة، حيث استبان له مدى الانتقال الإيقاعي بين «مجزوء الوافر» من «دائرة المؤلف» و«الهمز» من «دائرة المشتبه»، حيث يصح أن يكون كل «همز مجزوء وافر»، ولا عكس، وذلك استناداً إلى أن التفعيلة «مفاعلتن» 0/0/0// قد أصابها «العصب» تسكين الخامس اللام من «مفاعلتن» 0/0/0//، فصارت «مفاعيلن»، على حد ما يتضح في بيت (طرفة) أو اخته (الخورتق)<sup>(34)</sup>، والذي يقول:

«عفا من آل ليلى السهبُ فالأملاح فالقَمَرُ»

والقائل:

«أَغْتَرِبُهَا وَأَمْرَهَا هَتَفَضُّبُنِي وَتَقْصِينِي»<sup>(35)</sup>

أو قول (أحمد بن عبد ربه):

«بَكَيْتَ لِنَابِهِ عَنِّي وَلَا أَبْكِي بِتَشْهِيْقِي»<sup>(36)</sup>

واستناداً إلى ذلك النظر الفني والعلمي يصير «التقسيم العروضي»



الجديد، والصائب مبنياً على سلسلة من التقاطعات والتشابهات بين البحور، كما حددها (عبدالمحسن) على النحو الآتي:

- مجزوء الواهر «دائرة المؤتلف» والهزج «دائرة المشتبه».
- الكامل «دائرة المؤتلف» والرجز «دائرة المشتبه».
- الكامل والسريع «دائرة المجتلب».
- السريع والرجز «المجتلب» و«المشتبه».
- مطلع البسيط «دائرة المختلف» والمنسرح «دائرة المجتلب».
- الرمل «دائرة المشتبه» والمديد «دائرة المختلف».
- الخفيف «دائرة المجتلب» والمنسرح، والتشابه يحدث - هنا - حين يدخل هذه البحور زحافات وعلل.

**نظر أخير: في مفارقة تقديس النادر إيقاعياً وهدمه:**

يمتد بيتنا (عروة بن الورد) أكثر الأبيات ذيوماً فيما يتصل بالأنموذج المعيارى الشعري، والذي يقول فيهما:

يا هند بنت أبي ذراع      أخلقني ظني ووترلني عشقي  
ونكحت راعي ثلة ينمُرُها      والدمر فائتته بما يُبقي<sup>(37)</sup>

وهما بيتان أطلقهما الشاعر - فيما يبدو - على سجيته، حيث خلا منهما ديوانه<sup>(38)</sup>، وهما - برأي (عبدالمحسن) - ينتميان إلى بحر (الكامل)، الذي اتخذ صدره تمام «تفعيلة (الكامل)»، وهي متفاعِلن، مستَقْلن، متفاعِلن، بينما جاء عجزه على شكل: مستَقْلن، متفاعِلن، مُعلن.

يهد أن اتخاذا هذين البيتين أنموذجاً لمعيارية «الشعر» أثاراً إشكالية لاتزال عالقة بهذا الأنموذج تتمثل في دخوله دائرة ضيقة جداً، يصعب معها تحقيق نغمة مطردة، بحيث تألفها الأذن، وتستساغ حركة وسكوناً، ويلونها التكرارية أو المراوحة، أو التقسيم الجزئي المتسق مع بوضه، وهو ما لا يتوافر في هذه الأبيات<sup>(39)</sup>، مما جعل هذا «الأنموذج» المعيارى نادر الاحتذاء.

إذ تتسم الأبيات - موضع هذا النموذج - ببلهقاع موسيقي، فرضه الموقف، أو أحادية البهت، لا طراده كمأ وكيفأ، فهطلت تلك الأبيات كياناً قائماً بذاته، لا يلتئم مع نص شعري متعدد الأبيات.

لكن، المدهش - حقاً - أن يصير هذا المقطع من الأشعار النادرة نموذجاً لدى «النظاميين المروضيين»، ينفي احتناؤه في الوقت الذي ينبغي فيه هذا اللون من الشعر، بدعوى اضطرابه الموسيقي (1).

ضمن هو المضطرب - حقاً - في هذا الشأن أهو الشاعر/ الفنان أم الناقد/ الحافظ؟

الشاهد أن ثلاثة من فحول الشعر العربي القديم قد ضربوا على أوتار نغمية مفارقة لما استقرت عليه أذهان بقية الشعراء، في عصرهم، وذلك على الرغم من انحدارهم من شمال ووسط وجنوب (شبه جزيرة العرب)، وهم (عبيد بن الأبرص) و(امرؤ القيس) و(علقمة بن ذي جند الحميري).

إذ اهتمدت أشعارهم - وفقاً لما رصدته (عبدالمحسن) - من أوزان «مجزوء البسيط» 5/5//، «مقطوع الضرب» 5/5/5/5/، «مفعولن»، وكذا عن أوزان «مخلع البسيط» 5/5// «مفعولن»، الذي عُرف أخيراً، وغاب استعماله عند شاعرين كبيرين، هما (الأبرص) و(امرؤ القيس)<sup>(40)</sup>، على حد ما تبين للدارسين.

### القصيدة الأنثر: هل من مراجعة؟

.. وتأتي «بائية عبيد بن الأبرص» لتتجر المزيد من المفارقات الصارخة بين منطق «المأثور العروضي» تجاه موسيقا «الشعر العربي» والنظر الفني والعلمي الحر إليها، ففي الوقت التي تمتعت فيه القصيدة بتمجيد منقطع النظر، من جانب العرب القدماء - أصحاب التلقي الفطري الموهور - لتتخذ مكانتها المستحقة في المأثور الإبداعي، بوصفها إحدى «الملفات العشر»

و«أولى المجهرات»، و«أشهر قصائد عبيد»، فقد عاملتها الأغلبية الساحقة من قدامى «العروضيين» ومحدثيهم بدرجة عالية من الرعونة، المتمثلة في إصدار الأحكام المتعجلة والمتضاربة بشأن إيقاعها الموسيقي النادر، مما أثار البلبلة والحيرة بين جمهوره الدارسين ومتنوقي الأدب، وهو ما دعا (عبدالمحسن) لتخصيص القسم الثاني من كتابه لرصد وتحليل هذه الأحكام، مردداً بمرض لكامل أبياتها بغية الوصول إلى تحديد حاسم لمدلولاتها الإيقاعية الفريدة، عبر عين الفنان/ الباحث.

وقد تبدت مفارقة القصيدة في استعصائها على المعايير الرياضية والمقاييس العروضية المعتادة، فأظهرت على هديهما خللاً في إيقاعها (1)، فإن جرى إنشادها أو التقني بها اتسقت نغماتها، وإذا وزعت حركة وسكوناً آل هذا التوزيع إلى تقسيمات عدة، ويحور متضاربة، تجعل قارئها أمام أنواع متغايرة، وأشكال متباينة، «ونمط موسيقي متغير»<sup>(41)</sup>.

ويعزى ذلك إلى لجوء «العروضيين» إلى «التقطيع الكتابي» لا «الصوتي» للقصيدة، ناهيك عن اكتفائهم بالنظر إلى مطلعها، أو بيتين، أو أكثر منها (1)، بغية تصنيفها علمياً (...) - كما يزعمون - في «موازين الشعر العربي»، فذهب البعض إلى تصنيفها ضمن «مجزوء البسيط»، واتجه الآخر إلى وضعها في «مخلع»، بينما رأى أكثر «العروضيين» شططاً أن قصيدة (عبيد) تعاني «اضطراباً في الوزن»<sup>(42)</sup>.

وعلى خلاف ذلك ذهب تحليلات (عبدالمحسن) إلى أن إيقاع القصيدة يتمحور بين «مجزوء البسيط» و«مخلع»، وذلك لارتباط «مخلع البسيط» إيقاعياً بـ «مجزوء البسيط»، حينما تكون «التفعيلة الأخيرة» في «الصدر»، أو «العجز»، ذلك أن «العروض والضرب» «مستقلن = مفعولن»، نظراً لقرب «تفعيلة مخلع البسيط» إلى مجزئته، حينما يكون «العروض» أو «الضرب» «مستقلن» و«ضرب آخر» «مستقل».

إذ لم يكن «مخلع البسيط» واضح الاستعمال عند (عبيد)، وكذلك لدى

(امرئ القيس)، فأتىح لهما من الحرية في استعمال «التفاعيل» أكثر مما حددها «العروضيون» فيما بعد، لاسيما «فاعِلن»، حينما اشترطت «سالمه» في «مخلع البسيط»، مع أنها جاءت «فعلن» في أبيات القصيدة.

ومرد ذلك، حسبما يعتقد (عبدالمحسن)، أن وزن «المخلع» في ذهن الشاعر لم يتطور بعد، وإن كان تبلور في ذهنه «مجزوء البسيط»، حيث حافظ على «الضرب»، كي يكون مزاججة بين «مستفعل = مفعولن» و«متفعل = مفعولن»، وهي المزاوجة التي جعلت بعض «العروضيين» يخرج قصيدة (عبيد) من «الأوزان الخليلية»، بينما ذهب (عبيد)، في قصيدته، إلى جمل «مجزوء البسيط»، «مقطوع الضرب» «مستفعلن = مفعولن»، الذي يؤول، حيناً، إلى «متفعل = مفعولن»، فيصير «مخلعاً»، وهذا عند الشاعر لا نشاز فيه، ولا كسر، برأي (عبدالمحسن)، وإنما هي تسمية «العروضيين»، التي جعلت الإيقاع الواحد يخرج بمسميات عديدة، كما حدث لـ «مجزوء الواهر» و«الهزج» و«الكامل» و«الرجز» و«الواهر» و«السريع» و«الرجز السريع» و«مخلع البسيط» و«المسرح»، فهذه التشابه في حالات «الخبث» أو «المصّب» أو «الإضمار»، أو «الحذذ» (43).

وفي حالة التعامل مع تلك التقسيمات بوصفها تقسيمات جبرية وواجبة ستكون القصيدة خليطاً من أوزان متباينة، لا ضابط لها، ولأدخلنا بحوراً متعددة في قصيدة واحدة، عندما يقتصر النظر إلى «صدور» الأبيات، أو «أعجازها»، أو أحدها مستقلاً عن إيقاع القصيدة، وهذا كان ولا يزال مسلك المجموع الأغلب من أهل «النظر العروضي».

أفلا يستدعي ذلك - إذأ - نظراً جديداً تراجع، على هديه، موسيقا «الشعر العربي» - قديمه وحديثه - بعيداً عن مثالب «النهج العروضي» المتعجل والمتعسف، في أن، تجاه «ديوان العرب» وقتهم الأشمخ وذلك في ضوء ما استته (عبدالمحسن القحطاني) من أصول لنهج علمي وفني، مغاير، ومفتوح لاجتهادات اللاحقين على دربه في توسيع مداه وآفاقه ككل فعل علمي جسور.

## المصادر والمراجع

- (1) إليوت، ألكسندر، أفاق الفن، مراجعة (جيرار إبراهيم جبرا)، دار (هلا) للنشر والتوزيع، (القاهرة)، الطبعة الأولى، 2002.
- (2) انظر في هذا المجال الكتابات الموجهة للعلامة العربي، خالد الذكر (محمود محمد شاكر) = (ت 1418هـ - 1997م)، والتي تضمها بعض من كتبه الشهيرة، مثل مقدمته لتحقيق «المتنبي»: «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، و«أباطيل وأسما»، و«جمهرة المقالات»، في طبعاتها المتعددة عن دار (المدني) ب (القاهرة) و(الرياض)، خلال السنوات السابقة.
- (3) القحطاني، عبدالمحسن فراج، بين معيارية المروض وإيقاعية الشعر، كتاب النادي الأدبي الثقافي ب (جدة)، الطبعة الأولى، 1417/2/15هـ - 1996/7/1م، ص 11.
- (4) إليوت، ألكسندر، مرجع سبق ذكره.
- (5) المرجع السابق.
- (6) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 11.
- (7) المرجع السابق، ص 12.
- (8) إليوت، ألكسندر، مرجع سابق، <http://Archivebeta.Sakib.com>.
- (9) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 12.
- (10) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جنزي لمروض الخليل.
- (11) إليوت، ألكسندر، مرجع سابق.
- (12) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سبق ذكره.
- (13) نفسه، ص 13.
- (14) نفسه.
- (15) نفسه.
- (16) نفسه.
- (17) نفسه.
- (18) نفسه.
- (19) نفسه.

- (20) نفسه.
- (21) نفسه.
- (22) العلمي، محمد، المروض والقافية: دراسة في التأسيص والاستدراك، (دار الثقافة)، المغرب، 1404هـ - 1983م، الطبعة الأولى.
- (23) التبريزي، الكافي والمروض والقوافي، ص 138.
- (24) المرجع السابق، ص 139.
- (25) المرجع السابق، ص 39، والزمخشري، القمصطن، (مكتبة الأندلس)، (بغداد)، 1969م، ص 129.
- (26) من قصيدة مشهورة لـ (الحصري)، وانظر (إبراهيم أنيس)، موسيقى الشعر، ص 104.
- (27) إليوت، إكسندر، مرجع سبق ذكره.
- (28) التبريزي، مرجع سبق ذكره، ص 82.
- (29) ديوان المتنبي، (البرقوقي)، 181/3.
- (30) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 20.
- (31) إليوت، إكسندر، مرجع سبق ذكره.
- (32) نفسه.
- (33) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 24.
- (34) التبريزي، مرجع سابق، ص 73.
- (35) المرجع السابق، ص 53.
- (36) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ص 5-452.
- (37) نقد الشعر، مطابع الدجوي، القاهرة، ص 181.
- (38) دار صادر، طبع سنة 1967م.
- (39) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 29.
- (40) المرجع السابق، ص 30.
- (41) المرجع السابق، ص 109.
- (42) طبقات الشعراء، ص ٨٢١.
- (43) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 119.

